Ediciones de Iberoamericana

Christoph Rodiek

Del cuento al relato híbrido

En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela

Iberoamericana / Vervuert

Christoph Rodiek

Del cuento al relato híbrido

Ediciones de Iberoamericana

Serie A: Historia y crítica de la literatura
Serie B: Lingüística
Serie C: Historia y Sociedad
Serie D: Bibliografías

Editado por
Mechthild Albert,
Walther L. Bernecker, Enrique García Santo-Tomás
Frauke Gewecke, Aníbal González,
Jürgen M. Meisel,
Klaus Meyer-Minnemann, Katharina Niemeyer

A: Historia y crítica de la literatura, 42

Christoph Rodiek

Del cuento al relato híbrido

En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela

Iberoamericana • Vervuert • 2008

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.ddb.de

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2008
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2008
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-420-9 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-443-4 (Vervuert)

Depósito Legal: S. 1.838-2008

Imagen de la cubierta: Foto de Julio Ubiña

Cubierta: Michael Ackermann
Impreso en España por Gráficas Varona, S.A.

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Índice

Introducción 7

PRIMERA PARTE. Los subgéneros del relato breve celiano 13

1. Cuento celiano 15
1.1. Definición 15
1.2. Interpretación 17
1.2.1. «Marcelo Brito» 17
1.2.2. «Una rueda de mazapán para dos» 21
2. Apunte carpetovetónico 27
2.1. Definición 27
2.2. Interpretación 31
2.2.1. «Una pobre ejemplar» 31
2.2.2. «Doce fotografías al minuto» 35
3. Relato celiano 43
3.1. Definición 43
3.2. Interpretación 46
3.2.1. «Paquito y don Leonardo» 46
3.2.2. «Unos a otros» 49

SEGUNDA PARTE. Relato híbrido 53

1. Relato seudoemblemático 55
1.1. Introducción 55
1.2. *Gavilla de fábulas sin amor* 57

1.2.1. «Los cuatro reyes del sur» 58
1.2.2. «La monja» 61
1.3. *El Solitario* 64
1.3.1. «La máquina de la memoria» 67
1.3.2. «El facies-facilis del bonzo Shigehito» 69
1.3.3. «Sacripante y Teodorico Raposo» 71
1.4. *Once cuentos de fútbol* 74
1.4.1. «Fábula del carnero de oro» 75
1.4.2. «Alta escuela» 76
1.4.3. «Un ángel aventurero y zascandil» 78
1.5. Excurso: texto e imagen en Gómez de la Serna 80
2. Fotorrelato 85
2.1. Introducción 85
2.2. *Toreo de Salón* 89
2.3. *Izas, rabizas y coliponerras* 107
2.4. *Nuevas escenas matritenses* 125

TERCERA PARTE. La (no) recepción del relato celiano 145

Bibliografía 153

Apéndice (imágenes) 163

Introducción

Es normal que no todas las obras de un autor se investiguen, al mismo tiempo, con la misma insistencia. En el caso de Cela basta con echar una ojeada sobre la bibliografía crítica para comprobarlo. Con respecto a la narrativa breve[1], los estudiosos se han dedicado preferentemente a aquellos textos que nuestro autor publicó, por primera vez, en 1949 bajo el título *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos*. No obstante, los «relatos híbridos», que estarán en el centro de este estudio, apenas si se han investigado. ¿Cuáles son estos relatos? Durante la primera mitad de los años sesenta, Cela escribe varias series de textos cortos basados en imágenes (dibujos, cuadros, fotografías). Son relatos bimediales (o sea, híbridos) que se apoyan en una estética particular y que exigen, por parte del receptor, una actitud distinta a la del cuento tradicional o «clásico» (*cfr.* abajo). La culminación de estos relatos se encuentra en las tres series de «fotorrelatos»[2] (*Toreo de salón, Izas, rabizas y colipoterras* y *Nuevas escenas matritenses*). Para entender mejor los mecanismos de este último subgénero cuentístico será preciso caracterizar las fases más importantes de la narrativa breve celiana desde *Estas nubes que pasan* (1945) hasta *Los viejos amigos* (1960-1961).

En la evolución de la obra novelística de Cela hay, como es sabido, tres etapas. Las novelas de la primera etapa tienen una «trama total», las de la segunda una «trama de cabos sueltos» y las de la tercera un «patrón como sustituto de la trama»[3]. Hay, pues, en la producción novelística celiana textos de corte tradi-

---

[1] Janet Pérez caracteriza la situación de los estudios sobre la ficción breve de Cela en su artículo «A retrospective and prospective assessment of the directions of Cela criticism» (1991: 361-377).

[2] El fotorrelato celiano, según nuestra definición, es un texto híbrido que abarca la reproducción de un trozo de realidad contemporánea (foto de una persona en su entorno social) y la biografía apócrifa de esa persona (texto). La extrema tensión entre lo documental de la foto y lo paródico de las palabras permite al lector saborear el irónico distanciamiento producido por la mirada creadora de Cela. Al mismo tiempo, el lector se siente instigado a producir una verbalización no paródica de la foto.

[3] Ver Díaz Arenas (2004: 54-56), quien se remonta a Foster (1969: passim).

cional (con exposición, nudo y desenlace), textos fragmentados (donde faltan el nudo y el desenlace) y textos calificables de fragmentos reiterados. Las novelas de esta última etapa pertenecen a la literatura «desfabulada», en la que «lo primordial ya no es el qué (historia) sino el cómo (discurso) que pasa a ser el personaje principal» (Díaz Arenas 2004: 56). Aunque sea obvio que Cela no llegó, en su narrativa breve, a los extremos de este último paradigma, parece lógico suponer que ha de haber, en su producción cuentística, una evolución similar. Miremos, al principio, cuáles son los subgéneros de narrativa breve que el mismo autor reconoce como tales.

Las declaraciones de Cela sobre los géneros literarios son contradictorias y poco coherentes. Por un lado afirma literalmente que los géneros literarios no existen[4]. Le parece de poco interés calificar un texto de «novela» o de «novela corta». Cuando la editorial Gallimard declara novela al *Viaje a la Alcarria*, Cela está lejos de expresar su disconformidad (*cfr. OC*, VIII, 588). La misma indiferencia le merece el término «ficción»[5]. Por otro lado, para ordenar su *Obra completa*, distingue cuidadosamente entre novelas, cuentos, apuntes, libros de viaje y artículos. Respecto de la narrativa breve, para Cela existen tres géneros: el cuento, el apunte carpetovetónico y el artículo. Aunque se esfuerza por definir y delimitar estos términos, reconoce finalmente la imposibilidad de una definición satisfactoria[6]. En última instancia, se fía tan sólo del número de páginas: «La única diferencia que existe, de verdad y sin malabarismos dialécticos, entre el cuento y el apunte carpetovetónico [...] la marca la báscula» (*OC*, II, 22). Más tarde, Cela dejará constancia explícita de que no dispone de criterios válidos, por lo cual él mismo no habría tomado muy en serio sus propias subcategorizaciones: «No soy capaz de distinguir —siempre y sin lugar a dudas— un cuento de un apunte carpetovetónico y de un artículo» (*OC*, II, 36)[7].

---

[4] Ver, por ejemplo, *OC* (II, 19): «Los géneros literarios, lo proclamo una vez más, no existen». [NB: Nos remitimos a la *Obra completa* (publicada en 17 tomos durante los años 1962-1989) con la sigla *OC* y a las *Obras completas* (publicadas en 37 tomos durante los años 1989-1990), con la sigla *OOCC*.]

[5] Ficciones son para Cela tanto sus cuentos (*cfr. OC*, II, 30: invenciones, figuraciones, alucinaciones, engaños, ofuscaciones) como sus artículos (*cfr. OC*, XI, 787-789: fingimientos, imposturas, bambollas).

[6] Ver, por ejemplo, *OC* (II, 20): «Los cuentos, los apuntes carpetovetónicos y las novelas cortas, a veces ni se les distingue por fuera»; y *OC* (IX, 10): «[...] solemos llamarle artículo, aunque también pudiera decírsele cuento, o apunte, o poema».

[7] Ver también *OC* (II, 22): «Si [...] distingo —o separo— el cuento del apunte carpetovetónico, es no más que por respeto a un bautismo hacia el que siento muy especial simpatía».

Los críticos muestran escaso interés en aclarar este asunto. Lo que sí les llama la atención es la escritura celiana. Podemos constatar que, en los años cincuenta y sesenta, ciertos reparos y objeciones de la crítica se convierten en tópicos. Así, Torrente Ballester (1965: 490-494) censura la estructura fragmentaria de los textos celianos, echando de menos una sólida composición arquitectónica. De acuerdo con Torrente, Cela es un gran estilista, pero su prosa «alcanza cimas de virtuosismo lindantes con el manierismo». Respecto del argumento, sus obras padecerían una lamentable «pereza imaginativa». No sólo la obra novelística, sino también la narrativa breve se caracterizarían por la deformación caricaturesca y la «deshumanización» de unos personajes que van siempre acompañados de su monótona ficha (Torrente Ballester 1965: 493).

> En *Los viejos amigos* culmina este arte menor de miniatura, de viñeta; son apuntes rápidos, breves, certeros, de vidas que están clavadas en el papel como mariposas, pero que nos gustaría ver vivir a lo largo de un libro.

Es obvio que Torrente Ballester, quien analiza la escritura celiana con mucha perspicacia, acierta en los detalles, pero no en lo fundamental. El error de esta crítica es, a nuestro modo de ver, el carácter normativo[8]. Los juicios de valor de Torrente Ballester se apoyan en unas pautas que se derivan de escrituras tradicionales del siglo XIX y no se pueden aplicar fácilmente a cualquier texto del siglo XX. De hecho, hoy en día, ya no se suele hablar de escritura «imperfecta» cuando un autor le exige a su público paciencia y una fuerte dosis de «complicidad» en el sentido cortazariano[9].

Uno de los procedimientos celianos consiste, precisamente, en jugar con las normas y sus textos son, en cierto modo, parodias de normas. El lector de sus novelas buscará en vano la tradicional psicología de los personajes y el lector de sus cuentos tendrá que renunciar a la «unidad de efecto» (Poe) de un aconteci-

---

[8] En su reseña de *La colmena*, Torrente Ballester le pide a Cela que no se preocupe tanto por la técnica y permanezca «fiel a la novela con protagonista, con unidad de acción más o menos estricta y con desarrollo sucesivo» (1951: 102). Cela, en otro contexto, declara al respecto: «Yo a veces he pensado que la novela, si es reflejo de la vida, le acontece como a la vida misma: que no tiene argumento» (Francisco Ayala *et alii* 1977: 266).

[9] Carmen Ana Suárez-Galbán (1982: 135), refiriéndose a las colecciones de relatos breves de Cela, recomienda una lectura espaciada: «Es difícil disciplinar la atención a una lectura prolongada carente, no ya de intriga y suspensión, sino de la misma materia elemental del narrar, o sea, la anécdota como fin».

miento sólidamente desarrollado[10]. Es más, Cela se atreve a subvertir y desautorizar la presunta ley genérica según la cual hay una fundamental diferencia entre cómo se concibe un personaje de novela y un personaje de cuento. (Una famosa receta de «creative writing» dice que el cuento trata del crimen y la novela, del criminal [*cfr.* Zavala 1993: 333].) ¿Y Cela? Cela va a su aire. Así, en 1946, publica varios apartados del borrador de *La colmena* (1951) como cuento independiente («Unas gafas de color» [*cfr. OC*, II, 223-230]). Las palabras son idénticas, sólo cambian el orden de los apartados y los nombres propios (Martín = Juan, Nati Robles = Josefita Domínguez, doña Rosa = doña Luisa, Seoane = Félix). Las siguientes preguntas y objeciones de un imaginario preceptista tradicional podrían ayudarnos a ver la actitud celiana con más claridad. He aquí las preguntas: ¿No existe la «regla» de que la economía del cuento supone un argumento rotundo y condensado? ¿No existe la «regla» de que la brevedad del cuento es incompatible con los personajes secundarios, las largas descripciones y el ritmo lento de una novela? ¿No existe la «regla» de que la estructura del personaje (psicológicamente complejo) de la novela es incompatible con la estructura del personaje (someramente esbozado) del cuento? ¿No existe la «regla» de que el asunto de una novela nunca puede comprimirse para ser asunto cuentístico? Pues no, para Cela no existen ni estas reglas ni otras muchas. El autor de *La colmena* está siempre dispuesto a probar nuevas técnicas e inventarse sus propias normas.

En el panorama de la literatura española de la posguerra, esta concepción celiana del cuento es más bien minoritaria. Si existen, en los años cincuenta y sesenta, tendencias como el neorrealismo y el realismo social, no es menos obvio que la narrativa breve de Cela se aleja de estas tendencias. Saltan a la vista las diferencias con Aldecoa, Delibes, Fernández Santos, López Pacheco, etc. En los relatos de estos últimos se alude a la realidad del momento de manera mimética, mientras que Cela, en su narrativa breve, suele ir por el camino de la esperpentización, la estilización barroca y el humor macabro (*cfr.* Casas 2007: 172). Llega, así, a cierto esteticismo. A diferencia de Valle-Inclán, sin embargo, sus persona-

[10] Por eso, Erna Brandenberger (1973: 55), que se apoya en una definición unilateral e inflexible del término «cuento», no es capaz de captar lo esencial de las narraciones breves de Cela ni les hace justicia cuando dice: «El estilo de Camilo José Cela [...] no se presta muy bien al cuento, género cuyos requisitos son la economía de medios y la concepción previa del todo. El autor usa más de la exageración y la redundancia que de la insinuación, gusta más de la divagación y el recreo en el detalle que de la concentración en el tema elegido y la subordinación del detalle al conjunto».

jes (polémicamente deformados) no son militares y altos mandos, sino unos pobres campesinos. No hay nunca, en el relato celiano, una denuncia aparente (*cfr.* Suárez-Galbán 1982: 20-36).

En los capítulos que siguen queremos mostrar que se pueden distinguir, en la narrativa breve de Cela, tres subgéneros: el «cuento», el «apunte carpetovetónico» y el «relato celiano». Estos subgéneros, una vez definidos, se comentarán en una serie de interpretaciones ejemplares. Pero antes de empezar, nos parece útil recordar —en forma de unas citas algo más largas— aquellos tres paradigmas que Lauro Zavala (2004) califica de «cuento clásico», «cuento moderno» y «cuento posmoderno»:

> El cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *hipotáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa (Zavala 2004: 58).

> El cuento moderno [...] tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *paratáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas) (2004: 60-61).

> En lugar de ofrecer una *representación* o una anti-representación de la realidad (como ocurre en los cuentos clásicos o modernos, respectivamente), los cuentos posmodernos (o la lectura posmoderna de un cuento clásico o moderno) consiste en la *presentación* de una realidad textual. En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, ésta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual (2004: 63-64)[11].

[11] Respecto del cuento «posmoderno», Zavala aclara: «El término es usado, con muchas reservas, como sinónimo de cuento metaficcional, cuento experimental o anti-cuento» (2004: 322).

Ahora bien, no hace falta estar de acuerdo con todos los detalles y matices de la terminología y las definiciones de Zavala. El valor de estos paradigmas es más bien heurístico, o sea, nos servirán de conceptos de referencia. Naturalmente, estamos lejos de querer sugerir que los tres subgéneros cuentísticos de Cela coincidan con los paradigmas de Zavala. Pero estamos seguros de que, ante el trasfondo de estos paradigmas, la evolución de la narrativa breve de Cela podrá entenderse mejor y exponerse con más plausibilidad.

Primera parte

Los subgéneros del relato breve celiano

1.
Cuento celiano

1.1. Definición

Cela era, en todos los géneros, un narrador de historias cortas. Varias de sus novelas son un trenzado de historietas (*cfr.* Umbral 2002: 158). Por eso considera Miguel Delibes, con buenos argumentos, que Cela no es un novelista, sino «un gran escritor sin género, un artífice de la prosa, que trabaja la palabra y el estilo con un primor al que en España ya no estábamos acostumbrados» (2004: 38). Para Delibes carece de sentido criticar, por ejemplo, la poca solidez de los argumentos celianos o la práctica de negarles a sus personajes una vida que exceda la extensión de una ficha.

> Dejémosle con su tremendismo, con su afición por los tontos, los locos, los ciegos y los degenerados; dejémosle que, como hábil taumaturgo, transforme en humor la desgracia ajena, y en arte todo el dolor y el horror del mundo. [...] Únicamente así no esterilizaremos su gran talento, su fecundo ingenio, y, como un nuevo Quevedo [...] nos dará su visión del mundo y de la vida abordando los géneros más dispares (2004: 38-39).

A pesar de la plausibilidad y retórica eficaz de estas observaciones no debemos perder de vista que hay textos celianos que sí pueden catalogarse con etiquetas genéricas tradicionales. Las primeras narraciones breves se parecen todavía al cuento convencional y el perpetuo vanguardismo celiano repercute en estos textos con bastante menos fuerza que en los relatos de las etapas siguientes. Además, hay que tener en cuenta que el joven Cela no siente ningún interés especial por este género, pues lo que realmente le atrae, es la poesía[1].

[1] A este respecto, el hijo de Cela escribe: «Mi padre quería escribir poemas, pero el mercado de la poesía iba mal entonces (y, ya que estamos, ahora), así que le dijeron que probase con los cuentos cortos» (Cela Conde 2002: 22).

Pero ni siquiera los volúmenes *Esas nubes que pasan* (1945), *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones* (1947) y *Baraja de invenciones* (1953) se pueden subsumir mayoritariamente en el paradigma del «cuento clásico». Sólo en casos muy contados hay claras reminiscencias de este paradigma. Cuando, por ejemplo, en «Un niño piensa» (1945), el autor se complace en ficcionalizar escenas de su infancia, ni en la técnica narrativa ni en la dicción se pueden detectar procedimientos experimentales. Algo parecido puede decirse de «Don Homobono y los grillos» (1943) que, gracias a su arquitectura funcional, se aproxima bastante al paradigma del «cuento clásico». Pero tales textos han de considerarse como excepciones. La regla que el mismo Cela se impone es la regla del argumento inconcluso. Muchos de sus cuentos son meros esbozos, otros son fragmentos o, más bien, el comienzo de lo que podría ser una narración (ver, por ejemplo, «El capitán Jerónimo Expósito», 1943) (*cfr.* Díaz Navarro y González 2002: 124-125). Cela no está interesado en escribir «cuentos clásicos», sino en aludir a determinados rasgos de este paradigma. Así, la frase inicial de «La eterna canción» (1942) es una cita del principio del cuento barojiano «Medium» (1900). Esta cita es, desde luego, una reverencia, pero su finalidad principal consiste en subrayar, por el contraste estilístico y narrativo, la independencia artística.

Los propósitos cuentísticos de Cela estarán siempre en deuda con las vanguardias. En 1947, escribe en el prólogo a una de sus colecciones de cuentos:

> Orientando la novela —como intento— hacia la estética del camino y su espejo, me parece ver, y así lo dije alguna vez, que para mí el espejo debe tener ciertas aguas que deformen, señalándolas indeleblemente, las imágenes reproducidas. Rechazo la visión literaria de las lunas planas (Cela 1974: 11).

Cela aprovecha aquí la definición stendhaliana de la novela para combinarla con la definición valleinclaniana del esperpento (espejo cóncavo). Esta declaración estética llama la atención, pues, después de una terrible Guerra Civil, cuando ha llegado la hora del neorrealismo, lo esencial de la escritura celiana son la estilización extrema y la representación no mimética, o sea, el joven autor sigue proclamando aquella estética que Ortega definió en *La deshumanización del arte*. De hecho, Cela no predica la vuelta al surrealismo en narrativa[2], sino abo-

[2] Cela nunca escribió relatos como «El boxeador y un ángel» (Francisco Ayala) o «Fábula verde» (Max Aub). El neosurrealismo de *El solitario* (ver segunda parte) será una práctica inducida, al menos en parte, por los cuadros de Rafael Zabaleta.

ga por un cuento distinto. La renovación que se propone consiste, esencialmente, en la desfabulación (discurso con un mínimo de acción[3]). Desde el primer volumen de relatos breves, los textos celianos obedecen a este afán de estilización, desautomatización y deformación (de observancia claramente expresionista[4]). De ahí los nombres estrambóticos, las repeticiones exageradas, las descripciones no funcionales, las digresiones desconcertantes, los diálogos a la vez precisos y grotescos. Es verdad que hay también cuentos de corte convencional, pero lo que caracteriza el «cuento celiano» propiamente dicho es una escritura sumamente idiosincrásica que tiende al virtuosismo verbal. Predomina el tratamiento metaliterario de unos contenidos «minimalistas», o sea, la voluntad de estilo debilita, en muchos casos, el impulso narrativo.

1.2. Interpretación

1.2.1. *«Marcelo Brito»*

«Marcelo Brito» se publicó en 1941 en los números 11 y 12 de la revista *Medina*. De acuerdo con Cela (*OC*, II, 545) es el tercer cuento que escribió en su vida. Más tarde, el texto se incluyó en el volumen *Esas nubes que pasan* (1945) que a su vez, en 1957, se incorporó al libro *Nuevo retablo de don Cristobita*[5]. Nuestro acercamiento crítico se llevará a cabo en dos fases. Empezamos con un breve resumen del argumento.

Marcelo Brito, un mulato portugués que trabaja de soplador de vidrio, es encarcelado. Se le imputa haber matado a su mujer (Marta) que, de hecho, murió asesinada por su madre (Justina). Diez años más tarde, la inocencia de Marcelo sale a la luz. Es puesto en libertad y se vuelve a casar. Dolores, su nueva mujer, perdió su primer hijo en un accidente. Con Marcelo tiene otro hijo, pero éste se ahoga, a la edad de cinco años, en un «pícnic» a orillas del río.

Un lector precipitado podría creer que le ha tocado un cuento perfectamente tradicional y aduciría, quizás, los siguientes indicios: el protagonista sufre una injusticia y se casa con una mujer perseguida por la desgracia. Éstos y otros ele-

[3] Usamos los términos «discurso» y «acción» de acuerdo con el modelo de estratificación de Bal (1998).

[4] También el tremendismo de textos como «La naranja es una fruta de invierno» o «El bonito crimen del carabinero» se debe, al fin y al cabo, a la voluntad de estilo (neo)vanguardista.

[5] Edición utilizada: *OC*. II. 60-69.

mentos recuerdan el naturalismo. Así, Marcelo tiene la mirada de una «bestia familiar» y es calificado de «criminal nato» (*OC*, II, 60-61). La acción tiene visos de tender a algo inevitable y tiene su epifanía[6] en la catástrofe final. A veces, la narración se confunde con el relato de un suceso real[7], por ejemplo, cuando el narrador habla de su informante.

> Sobre el camastro tenía [Marcelo Brito] una fotografía de Marta, su defunta mujer, de traje negro y un ramo de azahar en la mano, y según me contó José Martínez Calvet —su compañero de celda, a quien hube de conocer andando el tiempo en Betanzos, en la romería d'os Caneiros— algunas veces su exaltación al verla llegaba a tal extremo, que había que esconderle la botella, con su carabelita dentro, porque no echase a perder toda su labor (*OC*, II, 61).

También la confección de la instancia narrativa es, aparentemente, tradicional. Esta instancia administra su omnisciencia con rutina y crea un ritmo narrativo que se caracteriza por el contraste entre «lentos» comentarios —por ejemplo: «Lo que sí puedo asegurarles [...]» (*OC*, II, 63)— y «rápidos» resúmenes —por ejemplo: «Transcurrieron dos años [...]» (*OC*, II, 64)—. ¿No se suele contar así en el siglo XIX?

Imaginémonos ahora que nuestro lector vuelve a leer el texto y fijémonos en cómo cambiaría su percepción de lo narrado. Las observaciones —ahora más matizadas— de nuestro lector podrían ser las siguientes: la escritura celiana no es realista ni naturalista, sino tremendista; la meta no es la verosimilitud sino la distorsión; las espeluznantes crueldades, que impactan fuertemente en el nivel del argumento, tienen una función ambigua. No menos ambiguos son los comentarios enfáticamente grotescos del narrador, por ejemplo, sobre el accidente del primer hijo de Dolores: «El mercancías —con treinta y dos unidades— le pasó por encima y le dejó la cabecita como una hoja de bacalao» (*OC*, II, 65).

---

[6] En el «cuento clásico», la «epifanía» está al final del texto y equivale a «la revelación de una verdad al lector» (Zavala 2004: 323).

[7] Es de suponer que algunos detalles del cuento tienen una base fáctica. Así, por ejemplo, el comportamiento de Marcelo Brito recuerda a un individuo llamado Arsenio Genestoso, quien en 1937 estaba «encarcelado» en el torreón del pueblo La Vecilla: «Por las mañanas Arsenio recorría el pueblo haciendo lo que le mandaban a cambio de una propina de a real o de algo de comer de lo que quedaba del día anterior y después, a eso de las doce, se metía de nuevo en el torreón y se tumbaba boca arriba a leer algún periódico atrasado o trabajaba un poco en la maqueta que estaba haciendo de la carabela de Santa María» (Cela 1993: 207).

Las rarezas del narrador, su manía de lo truculento, ¿hasta qué punto han de tomarse en serio? El hecho de que una madre le corte la cabeza a su hija (Marta) con un hacha es atroz. Pero la instancia narrativa, a lo que parece, se regodea en aumentar el horror con hipótesis y comentarios seudorreligiosos:

> La pobre Marta se fue para el purgatorio con la cabeza atada con unos cordeles, puestos para enmendar lo que su marido ni hizo ni probablemente se le ocurrió jamás hacer (*OC*, II, 62).

El clímax final del texto consiste en una misteriosa hipótesis del narrador sobre el hijo ahogado de Manuel y Dolores:

> Si el molino no hubiera tenido reja, al niño no lo hubiera encontrado nadie. ¡Quién sabe si se hubiera molido, poquito a poco; si se hubiera convertido en polvo fino como si fuese maíz, y nos lo hubiéramos comido entre todos! El juez se daría por vencido, y doña Julia —que tenía un paladar muy delicado— quizá hubiera dicho:
> —¡Qué raro sabe este pan!
> —Pero nadie le hubiera hecho caso, porque todos habríamos creído que eran rarezas de doña Julia... (*OC*, II, 68).

Ante esta horripilante especulación sobre un caso de canibalismo involuntario, el lector se desconcierta tanto más cuanto la elucubración se relaciona con un personaje enigmático (Julia) que, en principio, no tiene nada que ver con el argumento y que aparece como una intrusa[8] en las últimas frases del texto.

Gracias al segundo repaso, nuestro lector se habrá podido convencer de que «Marcelo Brito» no es un «cuento clásico». Habrá notado, sobre todo, la flagrante inconsistencia de la instancia narrativa. Por un lado, se trata de un narrador homodiegético[9] (en primera persona) con unos conocimientos limitados. Por otro lado, el narrador luce los caprichos y dispone del saber de un típico narrador autorial. Lo ilustramos con un pasaje que se refiere al accidente del niño:

> No se oyó ni un grito ni un quejido; si la criatura gritó, bien sabe Dios que por nadie fue oído... Le habrían oído sólo los peces, los helechos de la orilla, las moléculas del agua..., ¡lo que no podía salvarle! Le habrían solo oído Dios y sus santos, los án-

[8] Lo mismo vale para don Anselmo. El procedimiento podría calificarse de migración de personajes. (Salen del relato que es su «hábitat» normal y aparecen, erráticos, en el mundo ficcional de otro relato.) Cela produce así una (auto)intertextualidad a la vez críptica e irónica.

[9] Ver, para la terminología, Genette 1998.

geles, niños a lo mejor como él, y quién sabe si por la voluntad divina, parados en sus cinco años inocentes, aunque en sus alas hubieran soplado ya vendavales de tantos siglos... (*OC*, II, 68).

La mayoría de los comentarios y digresiones del narrador no son funcionales, sino arbitrarios. La fuerte estilización narrativa se debe, entre otras, a la estrategia de contar cosas no necesarias para la construcción del argumento. Desde el punto de vista de la teoría del «cuento clásico» se trata de elementos no funcionales, o sea, prohibidos por superfluos. Piénsese en Quiroga —*Decálogo*, núm. 8: «Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector» (1997: 336)— o en Poe —«El punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión» (1997: 303)—. Naturalmente, estos preceptos son burlados en un cuento como «Marcelo Brito». Aunque Cela, quizás, no quiera escribir un anti-cuento, le interesa otra estética distinta: una estética de la deformación, del espejo cóncavo[10] y de lo no teleológico. Las estrellas en el plató de la producción celiana no son la mímesis y la verosimilitud, sino la ilusión frustrada, con su irresistible sonrisa irónica.

El narrador de «Marcelo Brito» es fiable («reliable narrator»), pero muy caprichoso. Le interesan más las hipótesis que los hechos. Su idiosincrásico modo de narrar cobra especial énfasis cuando se dirige, de golpe, al mismo Cela: «¡Voy muy desordenado don Camilo José, y usted me lo perdonará!» (*OC*, II, 63). Este comentario metaficcional, que provoca la lógica narrativa, confirma una actitud esencialmente lúdica. La paradoja consiste en que el narrador, uno de los personajes, le cuenta la historia a un oyente que es idéntico a Cela, el autor. Como Cela no puede comunicarse con los habitantes de un mundo ficcional, nos vemos obligados a sacar conclusiones inaceptables. O Cela se ficcionaliza a sí mismo y pasa al nivel de los personajes (metalepsis), o los personajes son unos individuos tan reales como Cela. En este último caso, el texto de ficción acabaría siendo un reportaje de hechos reales. Esta hipótesis parece menos descabellada que la primera, pero se ha de desechar enseguida, porque ya hemos visto que el narrador dispone de una omnisciencia incompatible con el mundo real.

[10] En el prólogo a *El bonito crimen del carabinero*, Cela escribe: «Para mí el espejo debe tener ciertas aguas que deformen [...] las imágenes reproducidas. Rechazo la visión literaria de las lunas planas» (1947: 11).

Estamos ahora en condiciones de entender mejor la estructura del texto —una estructura que está al servicio de la intención metaficcional del autor—. El texto consta de dos partes[11] que se interrumpen, cada una, por un largo inciso. El primero empieza con las palabras «Tenía por entonces alrededor de cuarenta años» (*OC*, II, 60); el segundo, con la frase «¡Sabe Dios lo que habrá sufrido el angelito!» (*OC*, II, 67). El primer inciso es un conjunto polifónico de analepsis narrativas, comentarios y reflexiones. Las voces (narrador en primera persona, Martínez Calvet, abogadete, Marcelo Brito[12]) representan perspectivas distintas y le dificultan al lector cada vez más la orientación, pero no la imposibilitan del todo. El segundo inciso es más radical. Surgen voces que ni siquiera pertenecen al mundo narrativo de «Marcelo Brito». Una vez ahogado el niño, el narrador abandona su oficio y el argumento se sustituye por hipótesis sobre hechos virtuales. El final se lo debe inventar el lector. Lo que hace Cela en los últimos apartados de «Marcelo Brito» es anticipar y, al mismo tiempo, parodiar ese final (inevitablemente trivial).

Resumen: uno de los artificios centrales de Cela es la frustración de la ilusión narrativa. Las inconsistencias y paradojas deben llamar la atención sobre los mecanismos de la ficción. El argumento no interesa por la perfección de su relojería interna, sino por las transgresiones narrativas y las bifurcaciones hacia los posibles *remakes* en la cabeza del lector.

1.2.2. *«Una rueda de mazapán para dos»*

El cuento «Una rueda de mazapán para dos» se publica, por primera vez, en la revista *Mundo Hispánico* (diciembre de 1949). En 1953, el texto se incluye en *Baraja de invenciones* y, en 1957, este volumen se incorpora a la colección *Nuevo retablo de don Cristobita*. En 1964, Cela reagrupa todos los cuentos suyos publicados hasta 1953 y los reúne en el tomo II *(Nuevo retablo de don Cristobita. Arbitrios, figuraciones y alucinaciones)* de su *Obra completa*.

Nuestra interpretación se propone aclarar si «Una rueda de mazapán para dos»[13] se puede subsumir en el paradigma del «cuento clásico». Empezamos resumiendo el argumento: Antonio, que trabaja en el archivo de una diputación

[11] La segunda parte empieza con las palabras: «Habíamos quedado en que no fuera él, sino la señora Justina [...]» (*OC*, II, 63).

[12] En una primera lectura, la voz de Marcelo Brito no siempre se identifica fácilmente. El discurso se asemeja más a una aclaración hecha en una entrevista que a un monólogo interior.

[13] Edición utilizada: *OC*, II, 395-403.

provincial, quiere pasar las Navidades en Madrid, al lado de Concha, su novia. Una vez concedido el permiso, compra una rueda de mazapán y viaja a la capital. Cuando quiere subir al piso de la novia, el portero le entrega una carta en la que Concha le comunica que considera la relación como terminada.

El texto consta de seis apartados, la trama (discurso) respeta el orden cronológico del argumento (historia). Los apartados primero, segundo y parte del tercero sirven de exposición, más exactamente: el protagonista es presentado desde distintos puntos de vista. El mismo Antonio, en un monólogo interior, se autodefine al pensar en su novia. A continuación, doña Clotilde, la casera, confecciona una auténtica etopeya del protagonista.

> Es un santo [Antonio] —decía doña Clotilde a todo el mundo—, lo que se dice un verdadero santo, que no hace más que ir de casa a la diputación y de la diputación a casa y pasarse todas las horas del día contando las alabanzas de su novia, de la pobre Concha, como él dice, que para mí es una de esas señoritas de Madrid con más vueltas que un caracol. [...] El señorito Antonio es muy buen chico; que el hombre esté un poco a pájaros no significa nada (*OC*, II, 396-397).

A principios del apartado tercero, la caracterización del protagonista se completa con el parecer de don Leonardo, el jefe de sección. La acción propiamente dicha empieza con la frase «Un ujier se metió en el archivo donde trabajaba el señorito Antonio» (*OC*, II, 398). Ahora, don Leonardo le comunica a su colaborador que el permiso de navidad le ha sido concedido. En el apartado cuarto, el protagonista ya está de viaje, ensimismado y pensando únicamente en su novia. En el apartado quinto, el portero (Serafín) le entrega la ominosa carta y Antonio decide pasar las fiestas con la familia del portero. El último apartado consta de una sola frase, en que se varía el tema central del texto.

Como se ve, la estructura del cuento es teleológica, y el final, epifánico. Lo sorprendente de este final es el comportamiento del protagonista, que precisamente ante la «catástrofe» recupera la serenidad:

> La carta de la señorita Concha decía así: Adiós. Pienso ser más feliz que contigo. Que Dios te ayude. Concha.
>
> El señorito Antonio no dejó caer la rueda de mazapán, la apretó con más fuerza. El señorito Antonio se encontró, de repente, completamente tranquilo. El señorito Antonio sonrió.
>
> —Óigame, Serafín: ¿me hace un sitio en su mesa de nochebuena? (*OC*, II, 402).

El carácter convencional[14] del texto se refleja también en la concepción de los personajes. Antonio, el protagonista, encarna los temas centrales. Los personajes secundarios, de acuerdo con la típica economía del «cuento clásico», son estrictamente funcionales y se esbozan como *flat characters*. Así, Clotilde es la casera cotilla y práctica. Leonardo representa al jefe bondadoso y protector. Serafín, el portero, es el típico hombre humilde y hospitalario. Concha, finalmente, es un personaje ausente. No sale al «escenario» y se mueve como un fantasma por las conversaciones y pensamientos de los demás.

El tiempo de «Una rueda de mazapán para dos» abarca pocas semanas de la época pre-navideña. Cela usa asteriscos entre los apartados para marcar las elipsis, o sea, las omisiones del argumento. En los apartados tercero, cuarto y quinto domina el diálogo. Se trata de «escenas» en las que el tiempo de la narración es prácticamente idéntico al tiempo narrado. Así, la acción salta de escena a escena y lo que pasa entre las escenas, el lector lo sobreentiende. Los apartados primero, segundo y sexto, sin ser atemporales[15] o romper el orden cronológico, enmarcan la acción y tienen una función esencialmente descriptiva.

Los temas del cuento (soledad, angustia, desengaño) se ilustran con imágenes y símbolos. Muy pocas veces, como en la última frase del texto, este procedimiento cae en lo patético y lo efectista:

> Fuera, un perro vagabundo, con el rabo entre piernas, las orejas lacias, las lanas empapadas, pasaba a un trotecillo aburrido, como escapando, sin demasiada ilusión ni esperanza, de su propia soledad (*OC*, II, 403).

El símbolo central del cuento es la rueda de mazapán. Representa la ilusión de una felicidad inalcanzable, de un amor que no tiene futuro. Materializa la incomunicación y el autoengaño del protagonista que, durante el viaje a Madrid, sólo se fija en la rueda, la protege y la usa como pantalla de sus sueños. Pero al final, la función de la rueda cambia. Cuando Antonio tiene la certeza de la «traición» de Concha, no tarda en recobrar el aplomo. Claro que no deseaba este final, pero lo asimila y casi podría creerse que lo considera una liberación. Ya no tendrá que aguantar la carga psíquica de una relación dudosa e insatisfactoria. A pesar del susto, Antonio no deja caer la rueda porque la necesita para la navidad

[14] «Convencional» significa, en este contexto, «compatible con las convenciones del cuento clásico».

[15] De todos modos, los apartados primero y segundo tienen —como los demás elementos de la acción— una duración diegética (ver Genette 1972: 128-130 y 1998: 25-28).

en casa de Serafín. El protagonista ha vuelto a entrar en contacto con la gente, ya no está encerrado en la celda de un amor ilusorio y solitario. Finalmente desengañado mira, no sin alivio, hacia un futuro abierto.

La dicción del cuento está exenta de la sobreestilización típicamente celiana. Los recursos son convencionales, o sea, sobrios y eficaces. Las imágenes se usan para matizar las sensaciones del protagonista, por ejemplo, cuando está ante el jefe.

> Al señorito Antonio, por la parte de dentro de los ojos, le empezaron a volar, vertiginosamente, como una nube de veloces y zigzagueantes golondrinas de color de plata. Cerró un momento los ojos, y las golondrinas le picaban en los párpados, para que los abriese (*OC*, II, 398-399).

No hace falta que la relación entre imagen y estado anímico sea tan estrecha como en el pasaje citado (pájaros volando dentro del ojo = vértigo). Incluso una descripción paisajística puede cumplir la función de reflejar la interioridad del protagonista:

> Desde la ventanilla del vagón de tercera se veía un campo triste, inhóspito, desolado, un campo de fríos charcos, de árboles desnudos y ateridos, de pajaritos de plumas grises que volaban resignadamente bajo el frío. Quizás desde las ventanillas de los vagones de primera se divisase un bello paisaje blanco y navideño, blandamente nevado como en los cuentos de Andersen (*OC*, II, 400).

Antonio no se conforma con la realidad visible. En su estado de soledad e incomunicación, tiende al ensimismamiento y a la especulación: se inventa mundos posibles[16]. Por eso, las primeras palabras del cuento no describen la realidad exterior del protagonista, sino un mundo soñado:

> Cuando llegue a Madrid, será la Navidad. [...] La pobre Concha estará ya repuesta, ya podrá levantarse, incluso estará guapa y arreglada como nunca. [...] La pobre Concha se pondrá muy contenta al verme (*OC*, II, 395).

También Clotilde tiende a la especulación. Como el inquilino, su «héroe doméstico», piensa continuamente en la novia, la casera está preocupada y se ima-

[16] El concepto del «mundo posible» en la narrativa es tratado, por ejemplo, en Eco (1992) y en Doležel (1999).

gina un posible despido del joven —«Antonio está como alelado [...], acabarán por echarlo» (*OC*, II, 396-397)—. El narrador omnisciente no está de acuerdo con esta versión y muestra en una metaespeculación que el comportamiento del jefe (Leonardo) sería más bien benévolo y comprensivo y que, de ningún modo, haría lo que temía Clotilde —«Don Leonardo, si hubiera tenido que reñir al señorito Antonio, le hubiera dicho [...]» (*OC*, II, 397-398).

Naturalmente, los motivos de los tres «especuladores» no son los mismos. Antonio busca la ilusión y la evasión. Clotilde quiere avisar y evitar una desgracia. El narrador, finalmente, hace respetar las reglas del «cuento clásico», insiste en el carácter rectilíneo y funcional de la trama y no sufre «morcillas» de los personajes. Por eso, refuta la digresión y vuelve a los hechos[17]. Respecto del protagonista, la producción de mundos posibles es, sin duda, el síntoma de una crisis en que le falla la comunicación. Antonio vive aislado, no se interesa por los otros viajeros, se dedica exclusivamente a la rueda, o sea, al mundo ilusorio simbolizado en ella:

> El señorito Antonio, sentado en su vagón de tercera, con la rueda de mazapán bien envuelta y puesta sobre las rodillas, no atendía a la conversación de los demás viajeros.
>
> —El tren llegará a Madrid sobre las ocho. Concha habrá recibido mi telegrama, ya estará impaciente la pobre (*OC*, II, 400).

Gracias a la carta, que funciona como un catalizador, Antonio vuelve al mundo real. Cuando le pregunta al portero (Serafín) si «le hace un sitio en su mesa de nochebuena», éste le contesta: «Ya sabe usted que sí, señorito Antonio; pero no piense usted que va a comer pavo...» (*OC*, II, 402). Este aviso ya no hace falta porque Antonio ha dejado de hacerse ilusiones, ha salido del ensimismamiento enfermizo, de la estéril incomunicación.

En resumen: «Una rueda de mazapán para dos» está en la tradición del «cuento clásico». La trama es una sucesión de acontecimientos ordenados cronológicamente que llevan a un final «inevitable» y, a la vez, sorprendente. El narrador, omnisciente y fiable, luce recursos de varia índole para esbozar una pluralidad de perspectivas.

---

[17] Como se ve, ni siquiera en los «cuentos clásicos» de Cela faltan los guiños irónicos y los atisbos de metaficción.

2.
Apunte carpetovetónico

2.1. Definición

El término «apunte carpetovetónico», que Cela define, en 1955, con mucha erudición y meticulosidad seudocientífica (*cfr.* *OC*, III, 787-794), ha confundido a lectores y críticos. Pero empecemos por el principio. En la primera edición del libro *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (Madrid: Ricardo Aguilera, 1949)[1], Cela reúne 21 textos que publicó entre 1947 y 1948 en los diarios *Arriba* e *Informaciones*. La mayoría de estos textos se refiere a Cebreros, un pueblo al pie de la Sierra de Gredos donde, por aquel entonces, Cela pasa sus vacaciones de verano. Allí toma nota de casi todo e inventa, para denominar sus ejercicios de estilo, el término «apunte carpetovetónico». El nombre se explica por el hecho de que la sierra de Gredos pertenece a los «Montes carpetovetónicos». Parece sorprendente que Cela, sin creer en la existencia de géneros literarios, trate de definir un género «nuevo»[2]. ¿Cómo explicarlo?

Para la primera edición de *El gallego y su cuadrilla*, Rodríguez Moñino había escrito un prólogo en el que se usaban términos como «áridos pueblos castellanos», «aguafuertes literarios» y «artículos» (Rodríguez Moñino, en: Cela 1949: II-VII). En 1955, Cela sustituye el prólogo por un texto propio, pero conserva las palabras «clave» de Moñino y les concede un carácter aparentemente sistemático. En el nuevo prólogo, Cela define su «género» con frases como éstas:

> Un apunte carpetovetónico no es un artículo. [...] El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte [...] de [...] la España árida (*OC*, III, 787-788).

---

[1] El libro se imprimió en 1949, pero no se publicó hasta 1951 (*cfr.* *OC*, III, 24).

[2] Una de las definiciones más bonitas del «apunte» reza como sigue: «El apunte carpetovetónico es la foto de feria —y con cigarro puro y calañés prestado— del *homo ibericus*» (*OC*, II, 18-19).

Un decenio más tarde, Cela se acuerda de su desconfianza en los géneros, relativiza su definición y formula una declaración entre socarrona y sincera que equivale, de hecho, a una retractación:

> En el prólogo que empieza *Todas las cosas* [...] hablo, casi prolijamente, de mi concepto del apunte carpetovetónico y de las circunstancias que adornaron su venida al mundo. Tampoco debe ser creído —lo que allí o lo que aquí diga— como dogma de fe, ya que la preceptiva literaria [...] no pasa de ser un mero entretenimiento (*OC*, III, 23).

Ahora bien, ¿hay que renunciar a un término que el mismo Cela deja de tomar en serio? No, pues el «apunte carpetovetónico» pertenece, naturalmente, a la historia de la literatura española. Es curioso ver la evolución y el desgaste del término[3] a través de los años. Como es sabido, Cela amplía la colección cada vez más. La primera versión consta de 21 textos, la última, de 92. Cambian los temas y las técnicas[4], se sacrifica la (relativa) homogeneidad del libro y se pierde la relación con Cebreros y la «España árida». Es decir, a las ampliaciones les falta rigor. Entran textos de otras colecciones (*Cajón de sastre*, *La rueda de los ocios*, *Las compañías convenientes*) que, por la razón que sea, se proclaman como «apuntes». Al lado de tipos rurales como «El tonto del pueblo» aparecen tipos urbanos como «Una pobre ejemplar». En algunos casos, Cela se da cuenta y traslada textos que ya no considera «apuntes» a la colección cuentística *Nuevo retablo de don Cristobita*[5].

A pesar de estas correcciones, el «apunte carpetovetónico» sigue siendo heterogéneo. Veremos que abarca al menos tres tipos de texto distintos:

—apunte propiamente dicho:

Se trata de textos que están en la tradición del cuadro de costumbres. Son, por un lado, fuertemente autobiográficos («el escritor» = Cela), por otro, extremadamente estilizados y siempre ficcionalizados. Puede distinguirse entre el es-

---

[3] A nuestro modo de ver, el uso de este término nada claro no debería extenderse a otras obras de Cela. Lamentamos, pues, que Villanueva (Cela 1991: 35) considere los textos de *Los viejos amigos* como «apuntes carpetovetónicos» y que Vilanova haya utilizado su ensayo sobre *Torero de salón* (Cela 1972) como introducción a *El gallego y su cuadrilla* (Cela 1997).

[4] Ver, abajo, la interpretación de «Doce fotografías al minuto».

[5] «La hora exacta de Ismael Laurel, perito en veredas de secano» y «La lata de galletas de Chirlerín Marcial, randa de parlos» se incorporaron a la sección «Cuentos para relojeros» de la colección *Nuevo retablo de don Cristobita*.

bozo biográfico de un tipo pueblerino («Serafín Palomo García», «El tonto del pueblo», etc.) y el esbozo de geografía cultural, o sea, un tipo de texto que recuerda el relato de viaje («El café de la Luisita», «Cebreros», etc.).

—cuento:

Se trata de textos que enlazan la base costumbrista con la estructura de un cuento ficcional («Baile en la plaza», «La romería», etc.)[6].

—ensayo erudito:

Se trata de textos que, a primera vista, no son ficcionales («El coleccionista de apodos», «67 seudogentilicios santanderinos», etc.). En el contexto de *El gallego y su cuadrilla*, sin embargo, adquieren un carácter comparable a los escritos atribuidos al Pierre Menard del famoso cuento de Borges.

Un importantísimo rasgo de los «apuntes carpetovetónicos» es la ficción autobiográfica. El mismo Cela subraya en el prólogo (*OC*, III, 17-28) a la edición considerada como definitiva el carácter autobiográfico de ciertos «apuntes» («Los dos árboles», «Grabados, amorosos grabados en color», etc.) y corrige los datos «incorrectos» (por ejemplo, el número de salas de fiesta que había en Cebreros). Nuestro autor hace como si le debiera al lector una información pragmático-referencial minuciosa y exacta sobre el Cebreros real de aquel entonces. En el caso del texto «El gallego y su cuadrilla», que da el título al libro, se marca el carácter autobiográfico de manera doble. Por un lado, Cela confirma que el torero («don Camilo»), que sufre una herida en el cuello, es efectivamente idéntico a él. Por otro, para darle a entender al lector que el lugar de los acontecimientos fue, en realidad, Cebreros, y no un pueblo cualquiera de la provincia de Toledo, repite la frase inicial del apunte («El Gallego») en el prólogo, pero con una variación.

> [Prólogo:] Cebreros está situado en el Ávila baja [...]. Por el verano la calor arrecia y al estío se pueden asar chuletas en los poyos de piedra de la iglesia (*OC*, III, 20-21).

> [«El Gallego»:] En la provincia de Toledo, en el mes de agosto, se pueden asar las chuletas sobre las piedras del campo o sobre las losas del empedrado, en los pueblos (*OC*, III, 131).

---

[6] Tales ficcionalizaciones existen ya en Mesonero Romanos (ver, por ejemplo, «Romería de San Isidro»). Sea dicho de paso que la relativa incoherencia de un texto celiano como «La romería» se debe al hecho de que fue publicado originalmente (1948) por entregas en *Arriba*. Lo mismo vale, *mutatis mutandis*, para «El coleccionista de apodos», «El hombre-lobo», «Un verdugo» y «Algo sobre damas bravas».

Con éste y otros artificios[7], Cela hace creer que los hechos autobiográficos a los que remite el cuento se han ficcionalizado sólo respecto del lugar (provincia de Ávila/provincia de Toledo). Para descubrir otros aspectos de la considerable distancia entre la corrida real y la ficcional, el lector tiene a su disposición la muy amena e instructiva biografía del hijo (Cela Conde 2002)[8].

También en otros tipos de texto (reseña, memorias) nuestro autor trata de difuminar la frontera entre lo fáctico y lo inventado. Entonces, el efecto de seudofacticidad, practicado en los «apuntes», funciona al revés. Gracias a una fuerte estilización y literarización, el correspondiente texto pragmático adquiere un status de seudoficcionalidad. Así, los apartados de *La rosa* en los que Cela evoca a sus tíos Claudio Montenegro y Pedro Crespo, tienen una estructura parecida a un relato de ficción. He aquí un ejemplo:

> Mi tío don Claudio Montenegro es un gran caballero medieval, con la cabeza llena de ideas extrañas. [...] Mi tío don Claudio Montenegro se hizo abogado en Santiago de Compostela. Después se vino a Madrid, a caballo, a revalidarse doctor. [...] Mi tío Claudio tiene dieciocho hijos legítimos y treinta o cuarenta naturales. [...] Mi tío Claudio asegura que es pariente de la virgen María (Cela 1989c: 27-28).

En la segunda mitad del siglo XX, la técnica de lo seudofáctico sigue siendo muy atractiva, pero no se le ocurriría a nadie ver una filiación entre Cela y autores de relatos breves como Juan José Millás *(Articuentos)* o Manuel Vicent *(Crónicas urbanas)*. Las razones son múltiples, a la vez intra- y extraliterarias. Como aquí nos interesa sólo lo estrictamente intraliterario queremos limitarnos a volver a recordar, citando otra vez a Delibes (2004: 38), los tres «peligros» de la escritura celiana: «el amaneramiento», «las concesiones escatológicas» y «los pujos de erudición».

---

[7] Otro elemento autobiográfico es la dedicatoria («Al doctor don Mariano Moreno, que me cosió el cuello»), suprimida en *OC*, III, 131.

[8] «En tres de esas plazas de pueblo, las de Hoyo de Pinares, Las Navas del Marqués y Cebreros, se desarrolló la carrera de Camilo José Cela como matador de reses bravas. Lo de matador debe tomarse en un sentido figurado; mi padre, por mucha voluntad y empeño que le echó a lo del estoque, no consiguió despachar ninguno de los tres erales que le cayeron en suerte, o en desgracia, vaya usted a saber. En todos los casos, con una regularidad digna de ser resaltada, a los becerros tuvo que matarlos, a tiros, la Guardia Civil» (Cela Conde 2002: 202). Ver también Cela 1989c: 100.

2.2. Interpretación

2.2.1. *«Una pobre ejemplar»*

El cuento «Una pobre ejemplar» se publica en el diario *Información* (Alicante, 21-01-1947). Después, se incluye en el volumen *Las compañías convenientes y otros fingimientos y ceguera*s (1963) y pasa, en 1965, al tomo tercero de la *Obra completa*, que contiene la edición muy ampliada y definitiva de la colección *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (primera edición: 1949)[9].

Los «apuntes carpetovetónicos» son mucho más cortos que los «cuentos» de la colección *Esas nubes que pasan*. El texto que hemos elegido («Una pobre ejemplar») se caracteriza por un mínimo de acción y un máximo de estilo[10]. Para demostrarlo, recurriremos al esquema narratológico de Mieke Bal (1998), que distingue, en el texto narrativo, tres estratos (fábula versus historia versus texto). El lector sólo tiene acceso al nivel superior, o sea, al texto propiamente dicho. Los otros estratos son conceptos heurísticos y tienen una existencia meramente ideal. La *fábula* comprende los acontecimientos (en orden cronológico), los actores, el tiempo y el lugar. En la *historia*, todos los elementos de la fábula se individualizan. En este estrato intermedio, los actores llegan a ser personajes con rasgos concretos, el orden de los acontecimientos ya no tiene que ser cronológico, se elige una perspectiva (*point of view*), etc. El *texto*, finalmente, es la historia verbalizada. La instancia que emite los signos lingüísticos es el narrador.

He aquí el argumento de nuestro «apunte»: una anciana menesterosa (Basilisa) toca el timbre de una casa. Abre la criada y nuestra anciana, después de comentar un cuadro que hay en el pasillo, pregunta por un bocadillo. Como le dicen que no queda comida, quiere que le cambien una moneda. Finalmente, pide que le den siete pesetas y media para el tinte y una verdura. La criada avisa a la señora y ésta pregunta al marido.

Como se ve, los acontecimientos de la *fábula* no son precisamente los más atractivos para un argumento literario. Es lógico que el interés del relato tenga que buscarse en los otros estratos. Pasando a la *historia*, nos percatamos de que Cela la ha organizado en siete fases: 1) Llaman. Diálogo entre Basilisa y la criada. 2) Caracterización de Basilisa. 3) Reflexión sobre el porqué de la pobreza.

---

[9] Las versiones de 1963 y 1965 no son totalmente idénticas. La palabra «vecino» *(Compañías)* se sustituye en *El gallego* por «cronista». En nuestra interpretación utilizamos la versión «definitiva» de la *Obra completa* (*OC*, III, 280-283).

[10] Con este término nos referimos también a los rasgos macroestilísticos (narrativos) de un texto.

4) Reinicio, o sea, repetición de las primeras fases, pero ahora desde la perspectiva de los señores: Llama Basilisa, abre la criada, etc. 5) Otro diálogo de Basilisa y la criada. 6) Diálogo entre la criada y la señora. 7) La señora y su marido («el cronista»).

Naturalmente, una pálida enumeración de módulos no equivale a un comentario. Seamos, pues, más explícitos para evidenciar cómo Cela ennoblece y literariza el trivialísimo episodio de base. El artificio central es la repetición. La primera parte del argumento se cuenta dos veces (primero en presente, después en pretérito). El narrador interrumpe los «acontecimientos» con comentarios y digresiones. Los personajes se esbozan muy someramente, ni siquiera la protagonista (Basilisa) es más que un esquema con escasa individualidad. El espacio se concreta poco y casi no se *ve*. El tiempo narrado (duración de la visita de la pobre) es mucho más corto que el tiempo narrativo[11].

Fijémonos ahora en el estrato del *texto*. Lo que aquí llama la atención son los comentarios y digresiones de un narrador que complica la orientación en lugar de facilitarla. El relato empieza con el diálogo entre Basilisa y la criada. Pero antes de que la acción pueda arrancar —la anciana aún no ha pedido nada—, el narrador se inmiscuye con una reflexión filosófica sobre «la razón metafísica de la existencia de los pobres» y cuenta la anécdota de un profesor de lógica y un niño pobre. Naturalmente, al lector se le difumina el naciente interés por Basilisa y la atención se dirige hacia los personajes del paréntesis, que se consideran, temporalmente, como los protagonistas. Después de otro corte, el narrador vuelve a contar la visita de Basilisa, pero esta vez en pretérito y desde la perspectiva de la familia. Ahora, por fin, la anciana puede formular su pedido.

> Jueves hubo —el cronista y su familia se suelen dar cuenta de que la semana va ya mediada cuando la señora Basilisa toca el timbre— que la señora Basilisa, a quien el médico, ¡vayan ustedes a saber por qué!, recomienda siempre andar por la acera, pidió, con la sonrisa en los labios algo inaudito e insospechado.
>
> Después de decir, como siempre, eso de lo parecido que está el señor, hizo un mohín y preguntó:
>
> —¿No les sobra algún fritito? (*OC*, III, 281).

Un lector precipitado nos preguntaría, quizás: ¿Pero qué diablos me están contando aquí? Le contestaríamos que lo esencial del texto no está en el *qué* sino

[11] El tiempo narrativo, o sea, el acto de narrar dura, más o menos, lo que tarda el receptor en leer el texto.

el *cómo*. Trataríamos de explicarle que se trata de un «relato heterodiegético no focalizado», narrado por una instancia no sólo omnisciente, sino caprichosa, pedante y egocéntrica. Desde el principio se arroga el protagonismo, por ejemplo, cuando comenta con un alarde de sutilidad: «El timbre suena discreta, elegantemente». Un crítico malévolo podría comparar a este narrador con una vecina a la vez cotilla y culta, que le engancha a uno en la escalera para contar miles de cosas fútiles, rebuscadas e incluso eruditas, pero siempre fuera de lugar. Igual que la vecina, que no respeta las reglas de una conversación formal y funcional, el narrador celiano no respeta el pacto narrativo del «cuento clásico». Pero a diferencia de la vecina, este narrador es profundamente irónico. Aprovecha las estratagemas de la narración autorial para despertar el interés del lector, pero luego minimiza la información narrativamente útil y produce la impresión de aspirar a nada más ni nada menos que la retórica y el virtuosismo verbal. He aquí cómo se caracteriza Basilisa por primera vez.

> La señora Basilisa es una pobre ejemplar, una pobre viejecita, pulcra, atildada, muy cumplida y reverenciosa, pesada como una losa. La señora Basilisa es una pobre *sui generis*, una pobre que pide cosas raras, una pobre que no se parece a ninguna pobre. Bien mirado, tener una pobre particular como la señora Basilisa no es ninguna futesa (*OC*, III, 280).

Otro rasgo del narrador consiste en su interés por la paradoja. Por un lado, luce aparatosamente su omnisciencia, por otro lado, trata de ocultarla con (falsa) modestia. Así, se muestra omnisciente cuando conoce los pensamientos de los personajes y sabe reproducir los diálogos literalmente. Al mismo tiempo, insiste en la limitación de sus conocimientos, introduciendo un diálogo de la manera siguiente: «La criada se fue hacia adentro y entre ella y la mujer del cronista se cruzaron éstas o parecidas palabras» (*OC*, III, 282). ¿Por qué quiere el narrador que presenciemos el diálogo *en directo* si luego nos dice que no hay garantía de autenticidad («éstas *o parecidas* palabras»)? ¿Quiere que dudemos respecto de su fiabilidad? Es más probable que se trate de un alarde de ironía y engreimiento. Así, nuestro lector precipitado podría preguntarse si la fuerte estilización del texto no se debe, acaso, a la apuesta del narrador con un colega que le desafió a escribir un diálogo donde se repitiera siete veces la expresión «siete cincuenta». El resultado es impresionante, pues vemos que no sólo supo hacerlo sino que construyó, para el último turno, un elegante clímax con epífora:

> La mujer del cronista miró para la criada. La criada miró para el suelo. El cronista miró para el techo. De nada le valió disimular. Su mujer con la voz de decir me voy a acercar a la modista y como sin darle importancia a la cosa, le dijo indiferente:
> —¿Tienes siete cincuenta sueltas? (*OC*, III, 283).

El texto termina aquí —abierto e inconcluso—. No sabemos si nuestro lector precipitado se ha mantenido firme e imperturbable ante un narrador autorial que decepciona y burla la expectativa de una historia coherente e interesante. Es obvio que Cela cuenta con un receptor capaz de apreciar el juego verbal y la irónica deconstrucción de géneros tradicionales. Se trata de un receptor activo, dispuesto a completar las estrategias narrativas del autor. A este receptor no debe importarle que, en los textos celianos, el «suspense del argumento» se haya sustituido por el «suspense del discurso».

Este discurso —refinado hasta el amaneramiento— tiene a menudo un status pragmático precario, o sea, a Cela le gusta producir textos ambiguos respecto de su carácter ficcional o no ficcional. El referente de términos como «el cronista», «el escritor», «el coleccionista», «el viajero», etc., es, en teoría, el autor (Cela). Pero siempre hay un resto de indeterminación, hay elementos disuasivos, indicios sospechosos, pistas desconcertantes. En «Una pobre ejemplar» se mezclan la contradictoria omnisciencia del narrador y la serenidad testimonial del «cronista» (*OC*, III, 283). Así, se constituye una ficción de apariencias cambiantes, de manera que el lector siente la necesidad de fijarse en aquellos detalles que podrían ser fácticos. Hay, por ejemplo, una obstinada relación de semejanza entre la vivienda del «cronista» y aquel piso madrileño (calle Ríos Rosas, 54) donde vivía Cela en 1947. No importa que el pingüino de porcelana del «hall» de Ríos Rosas (*cfr.* Cela Conde 2002: 27) se haya sustituido por el «retrato de un viejo coronel, marcial, bigotudo, feroz». El lector (el paciente, no el precipitado) no sabe la respuesta, pero ha aprendido que el potencial de connotaciones de los «apuntes carpetovetónicos» es casi menos literario que autobiográfico. Por eso, la ironía estructural de «Una pobre ejemplar» no se debe tan sólo al extremado desequilibrio de los tres estratos narrativos sino también a ciertos efectos de *posficción*[12].

[12] El término se refiere al hecho de que, a partir de los años sesenta, es cuestionada la división tradicional entre escritura de ficción y escritura de no ficción (ver Chillón 1999: 185-192).

2.2.2. «*Doce fotografías al minuto*»

La evolución de la narrativa breve de Cela culmina en el relato híbrido, cuyo subgénero más importante es el *fotorrelato*. En lo que sigue queremos mostrar que el «apunte carpetovetónico», que está a mitad de camino entre el relato híbrido (años 1960) y el cuento celiano (años 1940), funciona como una especie de laboratorio genérico. Prácticamente todas las innovaciones que Cela llevará a cabo en el campo del relato breve tendrán como base aquel esbozo de retrato costumbrista que es el denominador común de los textos reunidos en el volumen *El gallego y su cuadrilla*[13]. De hecho, ciertos relatos que nuestro autor incluyó más tarde en las sucesivas ediciones de *El gallego y su cuadrilla* ya no son «apuntes» y deberían calificarse de «derivados de apunte». Esto se puede comprobar en el caso de «Doce fotografías al minuto», un ciclo narrativo que preludia, en cierta manera, las series de los *fotorrelatos*. En nuestro análisis de la segunda parte de la edición definitiva de *El gallego y su cuadrilla* (Cela 1965, 349-399: «Doce fotografías al minuto») trataremos de llamar la atención sobre algunos detalles de las nuevas estrategias narrativas de Cela.

El protagonista de «Doce fotografías al minuto» se llama Sansón García. Es un fotógrafo ambulante que le regala a un «escritor» una docena de retratos y le cuenta, al mismo tiempo, anécdotas sobre los fotografiados[14]. El término «escritor», que aparece en varios textos de *El gallego y su cuadrilla*, recuerda al «viajero» de *Viaje a la Alcarria*. En ambos casos, el contexto autobiográfico es evidente. Pero si el «libro de viaje» contiene ya bastantes elementos de ficción, en *El gallego y su cuadrilla* hay muchos más. Sólo los «apuntes carpetovetónicos» más tempranos (1947 y ss.) se caracterizan por la predominancia de un costumbrismo cercano al discurso pragmático-referencial[15]. La mayoría de los textos añadidos más tarde, entre ellos el ciclo «Doce fotografías al minuto» (1952/1953),

[13] Como es sabido, *El gallego y su cuadrilla* (1951) es una colección poco homogénea de esbozos costumbristas. Debido a las numerosas ampliaciones, el contexto temático-geográfico original (escenas, lugares y tipos rurales de Cebreros y alrededores) se debilitó notablemente. No obstante, consideramos definitiva la edición que Cela publicó, en 1965, en el tercer volumen de su *Obra completa*. Este juicio se mantiene sin menoscabo del hecho de que las ediciones actualmente a la venta reproducen una versión anterior.

[14] Para Cela, el término «fotografía al minuto» significa «pie de foto» o «comentario de foto» y se refiere a un determinado tipo de texto. (De hecho, el fotógrafo Sansón le muestra y regala al escritor más fotos, pero éste confeccionará tan sólo doce relatos.)

[15] Ver, por ejemplo, «Cebreros» (1947) o «Grabados, amorosos grabados en color» (1949).

son sencillamente relatos ficcionales[16]. Claro que en este ciclo quedan restos del «escritor» de Cebreros, pero este calificativo tiene ahora más complejidad semántica. El carácter incoherente, caprichoso e irónico de los epítetos sinónimos que se usan en «Doce fotografías al minuto» (Cela 1965, 375: «cronista»; 379: «biógrafo»; 382: «cuentista»; etc.) es una advertencia que la narración se adjudica a una instancia esencialmente equívoca.

A primera vista, sin embargo, parece tratarse de un narrador omnisciente tradicional. El primer relato del ciclo («Sansón García, fotógrafo ambulante») empieza así.

> Sansón García Cerceda y Expósito de Albacete, cuando metía la jeta por la manga de luto de su máquina de retratar, miraba con el ojo diestro, porque el siniestro, por esas cosas que pasan, se lo había dejado en Sorihuela, en la provincia de Jaén, el día de San Claudio del año de la dictadura, en una discusión desafortunada que tuvo con un francés de malos principios que se llamaba Juanito Clermond, y de apodo Arístides Briand II (Cela 1965: 351).

La frase es una oración compleja, en la que el personaje Sansón es caracterizado de manera caprichosa y contradictoria. Por un lado, el apellido[17], largo y rancio como si el propietario fuera un noble del Siglo de Oro, causa un efecto rimbombante y de parodia. Por otro, el rostro del presunto noble se califica de «jeta». En la descripción del tuerto y de su herramienta, el narrador luce un virtuosismo neoconceptista. El fuelle de la cámara se transforma, con rebuscada pompa metafórica, en «manga de luto». La polisemia de «siniestro» intensifica la desgracia de Sansón, o sea, la pérdida del ojo izquierdo. Desde el principio, pues, el personaje sale incoherente y burlesco y es dos veces víctima: por el ataque *material* de Arístides y el *estilístico* del narrador. Muletillas como «por esas cosas que pasan» o eufemismos del tipo «se lo había dejado en Sorihuela» producen un efecto de minimización y falta de interés. Todo esto, junto con la clamorosa precisión de datos sobre lugar, tiempo y causante del percance, apoya un gesto imperiosamente omnisciente, un gesto que acaba por envolver al personaje en una nube de ironía verbal[18].

---

[16] Distinguimos entre *ficticio*, *fingido* y *ficcional*. Son *ficticios* los textos que, en un relato de Borges, se adjudican al personaje Pierre Menard. *Fingido* es un texto como la «Donatio Constantini». *Ficcional* es un texto que contiene hechos, personas o circunstancias ficticios.

[17] Como los nombres propios en *El gallego y su cuadrilla* no son o no se limitan a ser parte de «un procedimiento creador de ilusión referencial», Iglesias Ovejero habla de «ludonimia» (1990: 98).

[18] En 1989, Cela publicará un *remake* del primer texto de «Doce fotografías al minuto». El Sansón García *reciclado* se dedicará a elucubraciones tan peregrinas como considerar a Goya una

No obstante, hay un creciente número de indicios que hacen que el lector empiece a dudar del estatus del narrador. Un primer aviso se encuentra a finales del relato primero.

> Los datos y las señas particulares semovientes que van a desfilar por esta galería de la docenita de fotografías al minuto, los debe el firmante a la buena retentiva de su amigo Sansón y a la merced que le hizo de confiárselos.
> —Si a usted le valen para algo —le dijo un día de este verano, en Cercedilla, al pie de Siete Picos—, úselos sin reparo, que cada cual sabe de su oficio. Yo ya les saqué los cuartos con la máquina de retratar, sáquelos usted ahora con la péñola (Cela 1965: 354).

El narrador nos cuenta aquí, cuándo y dónde Sansón García le entregó las fotos. Esto significa que, en un momento dado, el narrador se encontraba como personaje en el mundo (*diégesis*)[19] de Sansón García. Semejante incursión le estaría naturalmente vedada a un narrador omnisciente, que se define por su carácter heterodiegético. Es decir, tras el «firmante» se esconde un «yo».

Vemos, pues, que la instancia narrativa es un «falso narrador omnisciente», más exactamente, un narrador homodiegético encubierto. Para ilustrar mejor estas facetas de la instancia narrativa en «Doce fotografías al minuto», distinguiremos entre el *yo narrante* del *escritor* y el *yo narrado* del *interlocutor*. Es decir, alguien escucha como *interlocutor* lo que le cuenta Sansón García y, luego, ese alguien se convierte en *escritor* y redacta un texto. Para el interlocutor, Sansón es una persona con la cual se charla. Para el escritor, Sansón es un personaje que actúa en un texto. El eje de la narración es el hecho de que el escritor no sólo narra el relato marco (personajes: Sansón, interlocutor, camarero), sino que matiza también lo que Sansón contó al interlocutor, o sea, los relatos enmarcados (personajes: Sansón, Genovevita, Tiburcia, Filita, etc.).

Fijémonos ahora en la relación entre relato marco y relatos enmarcados. En la génesis del ciclo hay tres fases y tres actividades: el retrato fotográfico (Sansón); el comentario verbal (Sansón); el relato elaborado (escritor)[20]. El lector sólo tiene

---

mujer. El escritor/interlocutor, calificado esta vez de «veraneante», habrá engordado y no tendrá ya esa «cara de tísico y muerto de hambre» (Cela 1989d: 10).

[19] El narrador heterodiegético se encuentra siempre en *otro* nivel y no puede nunca, como personaje, entrar en contacto con los demás personajes (ver, para el tema de la *metalepsis*, Genette 1972: 243-246).

[20] Insistimos en que el escritor/interlocutor es un personaje ficcional. Mediante los rasgos autobiográficos, Cela aumenta la complejidad del personaje, pero sin menoscabar la ficcionalidad.

acceso al resultado de la tercera fase, que contiene, como un palimpsesto, restos de las versiones de Sansón. Podemos decir que lo característico de la narración en «Doce fotografías al minuto» es la superposición de dos voces, la de Sansón y la del escritor. El principio del segundo relato («Genovevita Muñoz, señorita de conjunto») nos servirá para comentar algunas intromisiones del escritor:

> Sansón García guardaba muy claro recuerdo de Genovevita Muñoz.
> —Yo digo que éstas son las «vivencias», ¿verdad usted?
>
> Al coleccionista de estos apuntes le estremeció oír hablar de «vivencias» con la misma honda, cruel, resignada y amarga intención con la que suele hablarse de «mangancias».
>
> —Sí, a mí me parece que eso deben ser las «vivencias».
>
> Sansón García, con un gesto inefable de experimentado Don Juan de los barbechos, bebió un traguito de vino (Cela 1965: 356).

Aún antes de que el fotógrafo pueda terminar el relato de su primer lío de faldas y echárselas de macho irresistible, el escritor le califica de «Don Juan». Estas ganas de emitir juicios proféticos y anticiparse a los acontecimientos son típicas de un narrador que es o se disfraza de *omnisciente*. La misma actitud caracteriza la reacción del narrador ante el hecho de que un flamante analfabeto está en condiciones de usar un término de psicología. (El neologismo «vivencia», de acuerdo con el *DRAE*, fue introducido por Ortega y Gasset, quien se había inspirado en la palabra alemana *Erlebnis*[21].)

La ambigüedad caracteriza también el comportamiento narrativo cuando el escritor constata que «Sansón García guardaba muy claro recuerdo de Genovevita Muñoz». De hecho, Sansón embellecía su relato y omitía ciertos detalles indeseables. Pero el escritor le obliga a confesarlos, aunque sea de manera «cifrada»:

> Era hembra requerida con insistencia por todos los que la iban conociendo. Ella, lo primero que preguntaba no era el volumen de la cartera, como hacen otras, sino la naturaleza del pretendiente. Para empezar a hablar, ponía como condición que su ga-

---

Por eso, excepto los pocos casos realmente evidentes (por ejemplo, «Fin de la primera parte o noticia de que don Camilo se nos va de viaje», en *Nuevas escenas matritenses*) nos parece aconsejable seguir distinguiendo entre *narrador* y *autor*.

[21] En Moliner (s.v. «vivencia») hay la siguiente definición: «Experiencia del sujeto que contribuye a formar su personalidad».

lanteador fuera español. «Yo soy tan española como la Virgen del Pilar», decía, «y no quiero nada con franceses». Quizá tuviera sus razones (Cela 1965: 357).

Es obvio que, en la España de los años 1950, una mujer de estas características sólo puede ser una prostituta. Como la sexualidad es el tema predilecto de Sansón —algo más tarde disertará sobre el «sentido bíblico» del verbo *conocer* (Cela 1965: 362)— es inevitable que la palabra *francés* («no quiero nada con franceses») evoque en el lector las correspondientes acepciones de argot[22]. Al final, el narrador obliga a Sansón que revele, de una vez, su secreto, aunque lo haga con eufemismos: «A un servidor, que es de natural más bien celoso, no le agradaba mucho el oficio de cómica de la Genovevita, por eso de que las cómicas, ya sabe usted, suelen tener mala fama» (Cela 1965: 218).

¿Por qué usa Cela un narrador en primera persona que aparenta ser un narrador omnisciente, o sea, un narrador que oculta la limitación homodiegética de su saber? Es de suponer que quiere minar y desestabilizar irónicamente la fiabilidad de la instancia narrativa. Una importante consecuencia de este procedimiento consiste en que lo *esencial* del texto no sólo ocurre en el nivel del argumento sino también en el de la técnica narrativa. Así, se establece un juego con las convenciones del «cuento clásico» (*cfr.* Zavala 2004: 50-65) y el acto de narrar pasa a primer plano, de manera que podemos hablar de un recurso similar a la metaficción[23]. Por otro lado, la instancia narrativa (escritor) se esfuerza por demostrar que Sansón García no dice la verdad. Desde el primer relato del ciclo, se superponen las estrategias de dos narradores que resultan ser antagonistas. A este respecto, es significativo que Sansón García no sólo le cede al interlocutor unas fotos, sino que trata de endilgarle al mismo tiempo las correspondientes anécdotas. A todo eso, el monosilábico y casi sumiso interlocutor del fotógrafo contesta con una sonrisa. Pero a la hora de *editar* esas anécdotas, el interlocutor —convertido en *escritor*— no se comportará de ningún modo como un dócil taquimecanógrafo. El *yo narrante* (escritor) será una instancia irónica, nada leal y algo vengativa.

Una especie de poética de los *pies de foto* de Sansón García contiene el relato «Doña Felicitas Ximénez y Smith de la Liebre, partera en Leganiel». Es la historia de Jacobito, quien ahorcó a su madre en un juego. Veamos cómo Sansón, al comentar la foto que hizo con ocasión de la comunión del chico, se sirve de un entramado de conjeturas y negaciones:

[22] Francés = «felación»; francés completo = «felación con ingestión del semen» (ver Sanmartín Sáez 1999: 379).

[23] Para la definición del término ver, por ejemplo, Sobejano-Morán 2003: 14-31.

—Los niños de la primera comunión suelen ser muy lucidos. Algunos, cuando son mayorcitos, cascan y se van para el otro mundo. Otros, en cambio, se hacen peritos agrícolas, se buscan su media naranja y erigen un hogar. Esto de erigir un hogar está muy bien, ¿verdad usted?

—Sí, sí.

—Pues eso. Esta fotografía que usted ve es muy curiosa. El garzón no cascó, pero tampoco se hizo perito agrícola (Cela 1965: 385).

Al hablar de la foto de Jacobito, Sansón habla de la fotografía en general. La idea central de su *teoría* puede interpretarse de la manera siguiente: cada foto se refiere a una situación del pasado. En el momento de la toma, el fotografiado tiene su futuro todavía delante, y Sansón se interesa precisamente por ese futuro. A la hora de comentar la foto, tiende a contar una semblanza *completa*, o sea, con la muerte incluida. El fotógrafo no tiene reparo en confesar que, a falta de información, se acoge a especulaciones e inventa hechos *posibles*. Así, respecto de los hermanos García («Lincoln, Darwin & Wilson García Company Limited») declara Sansón: «Les perdí la pista. Se marcharon otra vez al extranjero, y yo no sé, pero para mí que han muerto, a lo mejor en un naufragio» (Cela 1965: 399). Con especial orgullo, Sansón pregona vidas *completadas* por una muerte insólita. Víctor Hugo («Víctor Hugo Castiñeira, el barbero volador»), por ejemplo, no murió en un experimento de aviación, sino «cuando estaba retejando el gallinero de la señora Lucrecia, la "Obispilla". El gallinero tenía menos de cuatro varas de alto» (Cela 1965: 396).

Claro que, durante los interminables desplazamientos, el fotógrafo ambulante podía muy bien haberse enterado de lo que pasó con las personas después de fotografiadas. Pero sus semblanzas —a pesar de la seudoprecisión de lugares y fechas— no son testimonios (no reflejan la verdad), sino imaginaciones (reflejan las necesidades psíquicas del fotógrafo). Por eso, los comentarios o *pies de foto* de Sansón no son libres de contradicciones. Volvamos un momento a la foto de Jacobito:

El Jacobito, cuando un servidor lo retrató, era ya un poco atravesado y malaje, aunque no se podía ni sospechar que sus inclinaciones fueran tan perversas que llegaran a conducirle hasta el alevoso asesinato de su mamá. Tenía los ojitos color naranja y el pelito ralo, los andares ladeados y una pata algo más corta que la otra, pero, por lo demás, salvo que tenía dos filas de dientes, era un chico normal y corriente y moliente, un chico como todos los demás (Cela 1965: 387).

Esta ficha de personaje, caracterizada por el tremendismo y la ironía, no es un *retrato* sino una parodia o una burla. Lo que pasa en este pasaje es paradigmático. Por un lado, el narrador *supremo* (escritor) subraya la inconsistencia del *pie de foto*, por otro, pone en evidencia la traición del narrador *narrado* (fotógrafo). Lo que Sansón traiciona es la ética del fotógrafo, pues en lugar de contar cómo fue, o sea, en lugar de estabilizar la siempre frágil semántica de la foto, la mina y la falsifica. La venganza del escritor es tanto más necesaria cuanto que Sansón aspiraba a una última burla, pues quería que el interlocutor autentificara las elucubraciones mentirosas como «firmante» (Cela 1965: 354). Por eso, el escritor somete las manipulaciones de Sansón a una metamanipulación. Así, las tretas del fotógrafo se desenmascaran y el verdadero fin del ciclo «Doce fotografías al minuto» resulta ser un sutil retrato del retratista mistificador Sansón García[24].

A diferencia de los *fotorrelatos* —unos textos bimediales que Cela escribirá en los años 1960 y que llevarán incorporada una foto de verdad— en «Doce fotografías al minuto» sólo hay una *apariencia* de bimedialidad (producida con artificios verbales). Se trata de fotos narradas, o sea, el lector real y empírico no las puede ver. Además, el acto de recepción pasiva (mirar y escuchar) por parte del *interlocutor* pasa a ser un acto de recepción productiva, pues desemboca en un texto del *escritor*, en el cual se estilizan, deforman y subvierten los pies de foto de Sansón. Si seguimos calificando estos relatos de «apuntes carpetovetónicos», no debemos perder de vista que se apartan mucho del punto de partida costumbrista de los primeros «apuntes», ligados estrechamente al pueblo de Cebreros. Además, hay que tener en cuenta que, como ciclo de narraciones enmarcadas, las «Doce fotografías al minuto» forman un todo que invita a la relectura y reinterpretación de cada una de las partes constitutivas[25].

En conclusión: las doce narraciones representan un fenómeno de transición entre el sobreestilizado «apunte carpetovetónico» y el antirrealista «relato bimedial». El artificio central es la rivalidad de dos instancias narrativas.

---

[24] Cela dedicó el ciclo de relatos «al retratista Benjamín Segura, alias Miñoca» (*OC*, III, 350). Un posible modelo *histórico* de Sansón García Cerceda y Expósito de Albacete podría ser Luis Escobar (1887-1963), quien trabajó primero en Valencia y volvió en 1920 a Albacete, donde instaló su estudio. Luego, ante la fuerte competencia de sus colegas, volvió a trabajar como fotógrafo ambulante. Según López Mondéjar (2001), Escobar era el mejor de los fotógrafos ambulantes de España.

[25] Acerca del funcionamiento del relato breve dentro de un ciclo, ver, por ejemplo, Iriarte López 2001: 609-616.

3.
Relato celiano

3.1. Definición

El tercer tipo de texto de la narrativa breve de Cela es el «relato celiano». Respecto de este término hay que tener en cuenta que tanto el «relato celiano» como el «cuento celiano» y el «apunte carpetovetónico» son subgéneros del relato corto. Por otro lado, a diferencia del término «relato borgiano»[1], el «relato celiano» no es un texto escrito *a la manera* de Cela, sino un texto escrito *por* Cela. Pasemos ahora a los rasgos concretos. Los «relatos celianos» pertenecen a la minificción y suelen constar de menos de tres páginas. Se trata de textos que se escribieron mayoritariamente en los años 1960. En estos textos ya no se cuenta una historia que —desde la perspectiva del cuentista tradicional— sea digna de narrarse. La estructura interna del texto es paratáctica, a menudo incoherente. El principio de construcción más importante es la yuxtaposición de módulos. Los personajes son meros esbozos de personaje. La instancia narrativa suele ser inconsistente y autoirónica. Casi podría decirse que las palabras no se usan para una narración, sino para juegos y simulacros narrativos.

El «relato celiano» remite siempre a un pre-texto, se trata, pues, de un hipertexto (en el sentido de Genette 1982), un texto derivado o *post-texto*, que se refiere a un *original*. Este original sirve de fuente de inspiración o de objeto de ficcionalización. Una particularidad de esta ficcionalización es la ausencia de lealtad hacia el *original*. El subgénero más importante del «relato celiano» es el relato híbrido, donde el pre-texto es un dibujo, un grabado, una foto, etc. (El relato híbrido, que es siempre un relato bimedial, se tratará en la segunda parte.) Claro que el receptor de este tipo de relatos no debe escatimar paciencia ni atención. En el «relato celiano», se subvierte la estructura del cuento clásico y se in-

[1] De acuerdo con Maqueda (2001: 623-625), el «relato borgiano» es un subgénero del relato breve. Se llama «borgiano» porque muchas de sus características las introdujo o practicó Borges.

volucra al lector en un juego de paradojas. La exigente tarea de atribuir un significado a estos relatos esencialmente abiertos supone un lector particularmente activo.

Los tres subgéneros (cuento, apunte, relato) coexisten en la obra celiana, pero cada uno predomina en otro momento, de manera que se puede hablar de una sucesión cronológica. Como eslabón o etapa intermedia entre los «apuntes carpetovetónicos» y los «relatos celianos» han de considerarse las *Historias de España* (1957/1958), que funcionan como un género de transición. Según Cela, el carpetovetonismo encuentra en estos textos «su culminación y lozanía» (*OC*, III, 27-28). Respecto del contenido, las «historias» son unos «apuntes radicalizados», pues presentan una España bastante más *profunda*. Pero respecto de la forma, ya no son «apuntes». Tampoco son «relatos celianos» porque les falta un elemento constitutivo, es decir, el remitir a un pre-texto verbal o visual. Las «historias» son textos muy breves[2] que carecen de un argumento convencional. Lo característico de su estructura es el uso iterativo de un nombre estrambótico que se combina con los rasgos cada vez más chocantes de su portador. Como la estructura es paratáctica y el argumento abierto, sería fácil prolongar el texto hacia adelante o hacia atrás. Sirva de ejemplo el texto «Paquito Malpica, alias Guijo», que empieza como sigue:

> Paquito Malpica, alias Guijo, era tonto miralunas: parecía un murciélago colgado. Los tontos miralunas babean verde, dulce y suave, como los poetas y las bailarinas de ballet. Paquito Malpica, alias Guijo olía a anís desde los tres años. [...] Paquito Malpica, alias Guijo, era, sobre tonto, manco: hace años, un toro le pateó en el encierro y le dejó un brazo a la remanguillé (*OOCC*, VII, 340).

Si comparamos este arranque con las primeras líneas de «El tonto del pueblo», de *El gallego y su cuadrilla*, vemos que la narración del «apunte» es menos esquemática y todavía más orientada hacia la reproducción de una realidad reconocible.

> El tonto de aquel pueblo se llamaba Blas. Blas Herrero Martínez. Antes, cuando aún no se había muerto Perejilondo, el tonto anterior, el hombre que llegó a olvidarse de que se llamaba Hermenegildo, Blas no era sino un muchachito algo alelado, ladrón de peras y blanco de todas las iras y de todas las bofetadas perdidas, pálido y zanquilargo, solitario y temblón (*OC*, III, 116).

[2] En el tomo VII de las *OOCC* (Cela 1989-1990), cada texto de las *Historias de España* ocupa, aproximadamente, una página y media.

También en «El tonto del pueblo» ha desaparecido la intención de contar una historia convencional, pero se constituye todavía el retrato —sumamente estilizado, pero mimético— de un habitante de la España profunda. La instancia narrativa nos comunica que Blas recoge colillas, que las comparte con Perejilondo, el «tonto titular», que le llevará colillas a la tumba, etc. En las *Historias de España*, este resto de coherencia narrativa al servicio de un retrato costumbrista ya no existe.

Es hora de volver al tercer subgénero y hablar de otro grupo de textos, la ya mencionada colección *Los viejos amigos* (1960/1961). A diferencia de las *Historias de España* se trata, ahora sí, de «relatos celianos». Son post-textos, o sea, el punto de partida de cada texto es un «viejo amigo», un texto celiano publicado con anterioridad. Se trata, pues, de continuaciones o ampliaciones de esos textos anteriores. Así, por ejemplo, el post-texto «Especioso Zalamea, el tío de Paquito Malpica» se remonta al pre-texto «Paquito Malpica, alias Guijo». Normalmente, la relación entre texto anterior y texto posterior no se refleja en el título (por ejemplo, «Paquito y don Leonardo» < «Una rueda de mazapán para dos»). En el caso de «Una vieja foto con dos mocitos relativamente repugnantes» *(Cajón de sastre)*, el pre-texto tiene incluso varios post-textos que lo continúan[3]. El procedimiento es el siguiente: Cela convierte un personaje secundario del texto anterior (A) en el protagonista de uno o varios textos nuevos ($A > A_1$, $A > A_2$, $A > A_3$). En *Los viejos amigos*, los textos nuevos no forman ningún ciclo. Pero el proceso podría modificarse de manera que cada post-texto (A_1) dejara de ser un callejón sin salida y sirviera de pre-texto para otro texto ($A > A_1$, $A_1 > A_2$, $A_2 > A_3$, etc.). Este procedimiento, en principio interminable, lo practica Cela en *Tobogán de hambrientos* (1962). El resultado es una concatenación de módulos poco coherentes que Cela califica de «novela»[4].

[3] Se trata de los textos «Mi desgraciada tía Chiquita», «Mi tío el marqués de Vieira» y «Pedrito y Santiaguito».

[4] En el prólogo a *Tobogán de hambrientos*, Cela escribe (*OC*, VIII, 587-588): «La novela, con frecuencia, falla por falta o sobra de armazón [...]. Una novela, si tiene cuerpo y hechuras de elefante, se viene abajo si la mantiene —y ni la mantiene siquiera— un esqueleto de conejo. [...] En estas páginas de hoy, el esqueleto que las sustenta es de culebra. No es mía la culpa de la afición que tengo (y que sí reconozco como mía) a coleccionar esqueletos dispares. Este *Tobogán de hambrientos* quizás no sea una novela para los legalistas de la preceptiva».

3.2. Interpretación

3.2.1. «*Paquito y don Leonardo*»

«Paquito y don Leonardo» (1961)[5] es el texto 45 de la segunda serie de *Los viejos amigos*. En este libro, Cela parte de una idea de Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*), quien se imagina que un grupo de personajes se rebela contra su autor porque, en lugar de terminar de concebirlos, los ha dejado en un estado de potencialidad, o sea, en el limbo de los personajes proyectados. Cela varía esta idea. Él sí les da vida a los personajes, pero luego se desinteresa de ellos. Sin embargo, a diferencia del autor en la obra de Pirandello, Cela se da cuenta de que los personajes están allí, apremiando y exigiendo otra existencia. Cela siente simpatía por ellos y considera deplorable a todo escritor cuyos personajes (los «viejos amigos»), «a fuerza de mansedumbre, no se le sublevan ni le acarrean disgustos» (*OC*, VIII, 24). Bien mirado, los «viejos amigos» son unos personajes reanimados y reciclados. Uno de ellos es don Leonardo. Después de haber sido personaje secundario en «Una rueda de mazapán para dos» le toca el papel de protagonista en «Paquito y don Leonardo». Hay, pues, un $Leonardo_1$ y un $Leonardo_2$. Pero lo que se recicla no es sólo el personaje sino también un pasaje de aquel texto donde el personaje ($Leonardo_1$) está en casa[6]. Este pasaje es un intertexto, porque pertenece tanto al texto primitivo (pre-texto) como al texto nuevo o derivado (post-texto)[7].

El principio de construcción del texto «Paquito y don Leonardo» es el módulo adosado, o sea, la yuxtaposición de elementos. De hecho, no es difícil reutilizar el principio del tercer apartado del cuento «Una rueda de mazapán para dos» como primer módulo de otro texto nuevo[8]. En este módulo, don Leonardo queda caracterizado como bonachón. Todos los módulos o apartados del

---

[5] Edición utilizada: *OC*, VIII, 432-434. *Los viejos amigos*, una colección de relatos breves derivados de otros textos celianos, consta de dos series (dos veces cien textos). Una tercera parte de la primera serie se publicó en la revista *Sábado Gráfico* (1960). La serie completa, en forma de libro, salió en la editorial Noguer (1960). La primera mitad de la segunda serie apareció en la revista *Destino* (1960/1961). Ambas series, completas y juntas, se publicaron igualmente en Noguer (1961).

[6] Bien mirado, se trata de dos universos de texto distintos en los que salen dos personajes parcialmente idénticos que se llaman Leonardo.

[7] No nos parecería útil calificar «Paquito y don Leonardo» de suplemento o continuación de «Una rueda de mazapán para dos».

[8] El módulo del pre-texto está escrito en pretérito, los del nuevo texto, en presente. Esta incoherencia es otro indicio de la arbitrariedad del alineamiento de módulos.

post-texto empiezan con un nombre propio (Leonardo, Paquito), al que se adscribe un par de rasgos que deben caracterizar al portador. Cada módulo —menos el último— termina en un breve diálogo.

Aunque sea, quizás, problemático adjudicarle un argumento a «Paquito y don Leonardo», trataremos de resumirlo como sigue: don Leonardo, viudo y coleccionista de sellos, charla durante el trabajo con Paquito, huérfano y coleccionista de fajas de puro, sobre cosas nimias. Un día sale el tema de una paga extraordinaria. Y esto ya es todo, más «acción» no hay. No pasa nada «interesante», nada que pudiera considerarse el acontecimiento digno de un cuento tradicional. Sólo hay unos diálogos aparentemente insustanciales entre dos personajes insignificantes. Al final, el narrador usa unos eufemismos para confirmar lo que acabamos de constatar:

> Las conversaciones de Paquito y don Leonardo son siempre tristes, resignadas, monocordes; parecen la lluvia del otoño. Paquito y don Leonardo entienden que la cháchara a horas de oficina debe ser circunspecta y, a ser posible, de índole profesional. Se puede perder el tiempo, sí, pero con decoro (*OC*, VIII, 434).

¿Podemos decir que la reencarnación de don Leonardo ha merecido la pena? ¿Se les comunica a los lectores de «Una rueda de mazapán para dos» algo nuevo e interesante sobre don Leonardo? Pues no. Para don Leonardo$_1$ no es relevante que su homónimo (don Leonardo$_2$) sea coleccionista de sellos y viudo. Tampoco tendría sentido ampliar con esta información el texto de partida («Una rueda de mazapán para dos»)[9]. «Paquito y Don Leonardo» es un texto independiente y autónomo cuyo centro funcional no está en qué es lo que se narra, sino en cómo se narra. Así, por ejemplo, hay un narrador omnisciente que se niega a dar pruebas de su saber. Se dedica a contar cosas triviales y aparenta no saber nada de la vida interior de los personajes. Lo que despierta y mantiene la curiosidad del lector no es la historia, sino la forma de narrar. Podemos decir que un «relato celiano» como «Paquito y Don Leonardo» hace inevitable una lectura metaficcional. La mirada del lector se dirige hacia la hechura del texto y sus mecanismos.

[9] Si se intercalara el nuevo texto («Paquito y Leonardo») en el pre-texto («Una rueda de mazapán para dos»), se destruiría la economía del cuento. El pasaje intercalado sería una especie de digresión sobre un personaje secundario revalorizado. Además, se debilitaría el orden hipotáctico, predominantemente funcional del pre-texto. La acción teleológica se bifurcaría. Los temas centrales se difuminarían. La posición del protagonista se minaría. La simetría entre puntos de vista y conjeturas se perjudicaría, etc.

El procedimiento básico que caracteriza el texto —la yuxtaposición de módulos— podría calificarse de minimalismo narrativo. Se ponen a la disposición del lector tres acontecimientos nimios y dos esbozos de personaje. En la cabeza del lector, estos datos escasos y aparentemente arbitrarios deben funcionar como el germen de una historia. Si comparamos el cuento tradicional[10] con una película, podemos decir que Cela sólo escribe el guión. Pero al lector ni siquiera le da el guión completo, sino sólo una página arrancada al azar. El lector activo se imaginará su propia película, mientras que el lector menos activo tirará la página arrancada a la papelera y se comprará un cuento tradicional, con principio y fin.

Huelga decir que Cela no se interesa por el suspense del argumento. No hay más suspense que la lucha por entender las estrategias de un texto fragmentario y dar con una lectura satisfactoria. A medida que el lector consigue dinamizar el «relato celiano» con la energía de su imaginación, el texto crece y se concreta. Es decir, el lector activo localiza las cajas de enchufe del texto y las conecta con las clavijas de su energía mental (ideas, experiencias, visiones, etc.).

Como hemos podido observar, «Paquito y don Leonardo» es un texto cuya particularidad principal consiste en aprovechar parte del potencial semántico de un pre-texto[11]. La relación entre ambos textos, caracterizada por la ambigüedad y la indiferencia, es irónica, pues el conocimiento del pre-texto no mejora el entendimiento del post-texto. Si esta estrategia intertextual desconcierta al lector, el «relato celiano» ha conseguido su objetivo.

Conclusión: *Los viejos amigos* pertenecen a una fase de la narrativa breve de Cela, en la que se juega con un pre-texto (verbal o visual). De acuerdo con las reglas de este juego, el texto nuevo está *de espaldas* a su pre-texto. De hecho, el «relato celiano» es un texto desleal y subversivo. Su particularidad intertextual llegará a su pleno desarrollo en los «relatos híbridos». En estos relatos, los pre-textos se desmienten, se parodian y se tergiversan. «Paquito y don Leonardo» pertenece todavía a una etapa anterior, donde hay personajes reciclados y una historia —al menos una historia virtual—[12]. Esta técnica narrativa, esencialmente paratáctica y modular, es típica del «relato celiano».

---

[10] Ver la definición del «cuento clásico» en Zavala 2004: 56-58.

[11] En cierto sentido, *Los viejos amigos* es un caso de «littérature au second degré», de manera que los «relatos celianos» son hipertextos (en el sentido de Genette). Genette distingue entre «suite autographe» y «continuation allographe» (Genette 1982: 181).

[12] La historia se tiene que reinventar en cada acto de lectura. En este sentido, se puede hablar de *work in progress*.

3.2.2. *«Unos a otros»*

Nuestro segundo ejemplo de «relato celiano» —«Unos a otros» (Cela 1989d: 166)[13]— pertenece a los últimos relatos breves del autor[14]. En este caso, la intertextualidad es, a la vez, verbal y visual. Por un lado, se establecen relaciones con pre-textos del propio Cela, por otro, el texto lleva incorporado un grabado de Goya. Se trata, pues, de un relato bimedial o híbrido. El artificio básico consiste en que un personaje celiano (Sansón García) escribe sobre otro personaje celiano (Horchatero Chico), convertido en héroe del «capricho» 77.

En el grabado, impreso al lado del relato, se ve una grotesca simulación de toreo[15]. Un picador, que no monta un caballo sino un hombre, maltrata con su pica a otro hombre, quien hace las veces de toro y trata de proteger su nuca con un escudo de mimbre provisto de cornamenta. De la indumentaria y de la peluca del picador se deduce que es un noble. Es obvio que, con el brutal ataque, abusa de los privilegios de su estado[16]. Goya critica aquí —mediante una caricatura espeluznante— los vicios y defectos humanos que la Ilustración quería superar.

En el comentario de Sansón García, el potencial temático de la escena se reduce. La atención no se centra ya en los «señoritos desocupados», sino en la perspectiva del hombre que hace de toro. Veremos que este personaje resulta ser un «viejo amigo»:

> *Horchatero Chico* libró por tablas de irse para el otro mundo mientras en las talanqueras aplaudían el arrastre del toro retinto, zancudo y cornalón que le había abierto las tripas. *Horchatero Chico* era natural de Colmenar y [...] hacía de bicho para que le toreasen de salón los señoritos desocupados. *Horchatero Chico* no tenía ni fuerzas ni disposición para ir exigiendo en su nuevo oficio; cuando una pica demasiado afilada traspasaba el mimbre y le traía el recuerdo de la cornada que le dio aquel toro terciado, meleno y abantón, *Horchatero Chico* se limitaba a tentarse las carnes y sonreír (Cela 1989d: 166).

---

[13] El título del relato («Unos a otros») es de Goya, quien lo usó para su «capricho» 77.

[14] Los relatos sobre los *Caprichos* de Goya, muy tardíos, siguen en la línea del relato híbrido de los años 1960. Nuestra interpretación de «Unos a otros» comprueba que, en lo esencial, la escritura bimedial del Cela de 1989 no se ha renovado.

[15] Los antagonistas de las simulaciones tauromáquicas son, en Goya, siempre el picador y el toro (ver, por ejemplo, el óleo *Chicos jugando al toro*). Los términos *simulación de corrida* y *toreo de salón* se tratarán en la segunda parte, apartado 2.

[16] Al lado del picador noble hay un picador sacerdote. El posible mensaje del «capricho» 77 es, según los especialistas, la crítica de la explotación de los campesinos por parte de la nobleza y la iglesia (ver *Goya y el espíritu de la ilustración*, 1988: 249).

Como se ve, Sansón García no describe el grabado, sino nos cuenta algo sobre el protagonista. Al mismo tiempo, le da un nombre. Mediante esta operación fusiona la situación que inventó Goya en los años 1790 con varias situaciones que inventó Cela en los años 1950 y 1960. Lo que ocurre es que el nombre del protagonista y varias citas remiten al relato «La novia de Horchatero Chico» (1960).

> *Fierabrás*, toro retinto, zancudo y cornalón, se ensañó contra las talanqueras con *Horchatero Chico*, mozo que vestía por primera vez el traje de luces. *Fierabrás*, toro terciado, meleno y abantón, le hizo a *Horchatero Chico* siete ojales. Por el último, que era el más abierto de todos, se le escapó la vida. [...] *Horchatero Chico* era natural de Colmenar. Su novia, la Pacita López, era de la Moraleja (*OC*, VIII, 113).

Si Cela traslada un personaje suyo al mundo de los grabados de Goya, no se trata de un ingenuo viaje a través del tiempo, sino de una paradoja irónica. En primer lugar, Horchatero Chico no puede vivir en la época de Franco y, al mismo tiempo, a finales del siglo XVIII. En segundo lugar, como está muerto desde hace tiempo, no puede acordarse de la cornada que le dio el «toro retinto, zancudo y cornalón» ni tampoco puede intervenir en una simulación tauromáquica. Es decir, la presencia del personaje celiano en el grabado de Goya es enfáticamente imposible[17].

Ni siquiera en la obra de Cela es Horchatero Chico un personaje sedentario, pues pasa con mucha facilidad de una morada ficcional a otra. Su domicilio primitivo se localiza en el cuento «Baile en la plaza» (1948), donde su muerte se cuenta de la siguiente manera:

> Horchatero Chico, natural de Colmenar, soltero, de veinticuatro años de edad y de profesión matador de reses bravas (novillos y toros), acaba de estirar la pata; vamos, quiere decirse que acaba de entregar su alma a Dios (*OC*, III, 139).

Ya hemos dicho que el traspaso de Horchatero Chico a un grabado del siglo XVIII no es puesto en escena por el autor (Cela), sino por uno de sus personajes. Todos los (seudo)comentarios sobre los *Caprichos* de Goya se deben a Sansón García, según cuenta un narrador homodiegético encubierto (el veraneante)[18]

---

[17] La violencia de lo anacrónico y lo paradójico en la escritura celiana salta aún más a la vista si se compara con textos estructuralmente parecidos como, por ejemplo, «Un perro en el grabado de Durero titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*» de Marco Denevi.

[18] El «veraneante» es obviamente un *alter ego* del «escritor» de «Doce fotografías al minuto».

en la introducción («El alma del retratado»)[19]. Pero Sansón García es, a su vez, un personaje reciclado. Su domicilio primitivo es el ciclo «Doce fotografías al minuto», donde tiene fama de narrador no exageradamente fiable.

Volviendo a Horchatero Chico, podemos decir que es un personaje de estabilidad precaria, que se ha de deconstruir en una narración paradójica[20]. Lo que despierta el interés del lector no es el personaje propiamente dicho, sino las contradicciones de su reciclaje y redefinición. Por eso, en el centro del acto de recepción no está el contenido, sino el procedimiento narrativo, o sea, el desmontaje lúdico de Horchatero Chico. El lector, para no enredarse en contradicciones, practica una lectura distanciadora y metaficcional.

Por otro lado, sería una exageración considerar «Unos a otros» una mera parodia destructiva. Ciertos elementos del potencial intertextual reanudan el mensaje crítico del grabado de Goya e invierten la isotopía central (represión de los de arriba), confrontándola con una alternativa (solidaridad de los de abajo). Veámoslo de cerca. La simulación tauromáquica de Horchatero Chico evoca los relatos que Cela reunió en el libro *Toreo de salón* (1963). Los jóvenes protagonistas de estos relatos, suelen ser amigos que nunca se harían daño en sus entrenamientos. Así, en el fotorrelato «Ludi plebeii», el «torero» Luisito Manzano corrobora su amistad con el «toro» Remigio Vega, regalándole un perro que se llamará «Fierabrás» (Cela 1984: 92). Entre los desheredados hay solidaridad, y si «llega algún señorito borracho y da la lata, [...] es fácil de espabilar» (Cela 1984: 92).

En resumen: la lectura de Goya practicada en «Unos y otros» es sobre todo lúdica y arbitraria. Lleva hasta el extremo los efectos de la autoalusión, o sea, la intertextualidad restringida a la obra del propio Cela[21].

---

[19] Esta introducción (Cela 1989d: 7-13) es un *remake* —con largas citas— del primer relato de «Doce fotografías al minuto». El protagonista (cuyo segundo apellido ya no es «Cerceda», sino «Cereceda») se dedica a elucubraciones tan peregrinas como considerar a Goya una mujer y a El Greco autor del *Quijote*.

[20] La integridad del personaje (Horchatero Chico) se abandona a favor de varias *versiones*. Este proceso de descomposición se superpone, en forma de comentario deformante, a la intención ilustrada que Goya expresó en el «capricho» 77.

[21] Kerry Wilks (2006: 184), que no se percata de la irónica reutilización de personajes tomados de textos celianos anteriores, habla de «técnica metaekfrástica» y califica los relatos del volumen *Los caprichos de Francisco de Goya y Lucientes* de «ekfrásticos». Trataremos de mostrar, en el capítulo sobre el «relato seudoemblemático» (ver abajo), que la escritura celiana no está en la tradición de la écfrasis, sino de la emblemática.

Segunda parte

Relato híbrido

1.
Relato seudoemblemático

1.1. Introducción

El «relato celiano», tal como lo hemos definido, es un post-texto («hipertexto» en el sentido de Genette 1982). Cuando el pre-texto («hipotexto») en cuestión no es de tipo verbal, sino de tipo visual hablamos de «relato híbrido». Este relato híbrido es, pues, un relato bimedial. Se combinan dos medios diferentes, y estos medios están materialmente presentes en el relato. Esto significa que, a diferencia del hipertexto normal, el relato híbrido no sólo cita, alude o hace referencia al pre-texto, sino que lo lleva incorporado. En la obra de Cela hay dos variedades de relato híbrido. Cuando el pre-texto es una foto, se trata de un *fotorrelato*; cuando es un dibujo, un grabado o un cuadro, hablamos de *relato seudoemblemático*. Echemos, antes de explicar este último término, un vistazo a las posibles relaciones entre imagen y texto[1].

En comparación con la lengua, la semántica de la imagen es altamente polisémica y ambigua. Hacen falta palabras para estabilizar el significado de la imagen. Pero no siempre la imagen es anterior al texto. Hay, al menos, dos relaciones posibles entre texto e imagen. La imagen puede ilustrar el texto, o el texto puede aclarar la imagen. Si el texto precede a la imagen hay ilustración. Si el texto sigue a la imagen, hay comentario o descripción. En el caso de Cela, los críticos han calificado un libro como *Gavilla de fábulas sin amor* de «texto ilustrado» o «texto con ilustraciones». De hecho es al revés, pues lo que hizo Cela, en la primera mitad de los años sesenta, fue escribir varias series de relatos muy breves (minirrelatos) basados en dibujos, grabados, fotografías, etc. Estos relatos se han calificado[2] de «ecfrásticos», o sea, descriptivos. Ahora bien, aunque es verdad que el pre-texto visual (la imagen) se suele describir someramente, el lector nota

[1] Ver Santaella y Nöth 2003: 43-48.

[2] Ilie (1997: 312 y 346) se refiere, con los términos «libro ecfrástico» y «bocetos de índole ecfrástica», a textos como *El solitario* y *Los caprichos de Francisco de Goya*.

enseguida que la intención de Cela no consiste, de ningún modo, en llevar a cabo una «écfrasis». Esto se debe al hecho de que la «ilustración verbal» de Cela no es fiel, pues no respeta el dibujo. Aparenta inspirarse en él, pero acaba casi siempre por parodiarlo. Es decir, el dibujo (pre-texto visual) se aprovecha como punto de partida de un minirrelato que no es ecfrástico sino, a lo sumo, un simulacro de écfrasis. Esta simulación, o sea, la decepción intencionada de la expectativa —por parte del lector— de estar ante la descripción seria de aquel dibujo que se ha impreso al principio del relato, la podríamos considerar una técnica seudoecfrástica.

Creemos, no obstante, que lo esencial de la relación texto/imagen en Cela no está en la descripción, sino en el comentario. De hecho, no vemos a Cela en la tradición de la écfrasis, sino de la emblemática. Como es sabido, el emblema[3] resulta de la combinación de una imagen (*pictura*) con un lema (*inscriptio*) y un comentario (*subscriptio*). Durante el Renacimiento y el Barroco, el comentario tiene la función de aclarar el significado de la imagen. En muchos casos se le atribuye un significado simbólico, moral o didáctico. De todos modos, la *pictura* y la *subscriptio* forman un todo homogéneo y persiguen la misma intención semántica. Y esto, precisamente, no es el caso en la combinación de *pictura* y *subscriptio* que hay en el relato híbrido de Cela. El comentario celiano no es leal, sino irónico y burlesco. Explica, a lo sumo, un aspecto periférico de la imagen y se dedica, por lo demás, a minarla y subvertirla. Esta falta de solidaridad entre comentario e imagen es el rasgo constitutivo de lo que podemos calificar de *seudoemblema celiano*[4].

En su famoso ensayo *Laocoonte* (1756), Lessing expone —simplificamos aquí la argumentación— que lo específico de la pintura (arte simultáneo) es la descripción, mientras que lo específico de la literatura (arte sucesivo) es la narración. Cuando un pintor quiere representar una acción, lo debe hacer —según Lessing— mediante el «momento fecundo», o sea, debe pintar una escena que permita extrapolar un antes y un después[5]. Cuando, por otro lado, un escritor

[3] Desde el famoso libro de emblemas de Alciato (1531), el género gozó de una popularidad extraordinaria. Todavía hoy, la publicidad se sirve a menudo de estructuras emblemáticas.

[4] Poco antes de los «relatos híbridos» de Cela, Bertolt Brecht publica, en 1955, los «emblemas marxistas» de su *Kriegsfibel* («ABC de la guerra»). Aquí, la estructura bipartita y la intención moralizante, simbolizadora y didáctica del emblema barroco han sobrevivido asombrosamente. En los «seudoemblemas» de Cela, no obstante, domina la intención «posmoderna», irónica y subversiva.

[5] Ver Lessing: «La pintura, obligada a representar en sus composiciones lo coexistente, no puede servirse sino de un solo momento de la acción, y por lo tanto debe escoger procurando que este

como Homero, quiere describir un objeto suele renunciar a la abrumadora enumeración de rasgos característicos y narra, en lugar de ello, la génesis o producción del objeto (por ejemplo, un escudo).

Cela, en sus relatos seudoemblemáticos, hace algo parecido. No recurre a la descripción de la imagen (lo estático), sino a su narrativización (lo dinámico). Es decir, la imagen se convierte en acción. Como hemos dicho, el término «relato seudoemblemático» lo utilizamos tan sólo si la imagen es un dibujo, un grabado o un cuadro. (Los relatos basados en fotos funcionan de manera distinta y se tratarán en un capítulo aparte.) Hablamos, pues, de textos «seudoemblemáticos» cuando nos referimos a libros como *Gavilla de fábulas sin amor, Once cuentos de fútbol* y *El solitario.*

1.2. *Gavilla de fábulas sin amor*

La primera colección de relatos seudoemblemáticos se publica en 1962 bajo el título *Gavilla de fábulas sin amor.* Tenemos poca información acerca de la génesis del libro[6]. Lo que sí sabemos, es que, en 1960, Cela viaja a Cannes para enseñarle a Picasso el número monográfico de *Papeles de Son Armadans*, dedicado al pintor malagueño. Picasso está encantado y hace «un dibujo diferente en cada uno de los ejemplares destinados a los colaboradores del homenaje» (Cela Conde 2002: 127). Cela toma enseguida la decisión de escribir textos sobre los dibujos de Picasso y reunirlo todo en un libro. Al poco tiempo, el pintor da su consentimiento. Aunque el ministro de información (Arias Salgado) prohíba la publicación por el carácter presuntamente pornográfico de los dibujos, con la toma de posesión del cargo por Fraga, en 1962, el libro puede salir.

Gavilla de fábulas sin amor consta de dos partes. Algunos dibujos de la primera parte, a pesar de su carácter no mimético, se pueden relacionar con aquellas personas[7] que estuvieron en los encuentros de Cannes. La segunda parte es, respecto del tema, más homogénea porque Cela trata, en los correspondientes relatos, la mitología griega y la guerra de Troya. Analizaremos, en lo que sigue, un relato de cada parte.

---

momento sea el más fecundo y mejor para dar a comprender los momentos que preceden y los que siguen» (2002: 152).

[6] Ver, por ejemplo, Cela Conde (2002: 123 y ss.).

[7] «C. J. C.» (Catulino Jabalón Cenizo) = Cela; «El amigo» = Sabartés; «Don Bob» = Bob Schiller, etc. (ver Marín 1990: 165).

1.2.1. «*Los cuatro reyes del sur*»

Hemos dicho que el relato seudoemblemático abarca un solo retrato híbrido, o sea, a cada dibujo (*pictura*) Cela le dedica un comentario (*subscriptio*). El primer texto, sin embargo, consta de un conjunto de cuatro dibujos más cuatro comentarios. La excepción a la regla se explica por el hecho de que Cela quería tratar a «Los cuatro reyes del sur» (Cela 1984b: 9-26) juntos, para que saltara más a la vista la esencial incoherencia del grupo. Sobre estos reyes —se llaman Kagpha, Badadilma, Badadakhárida y Especioso Zalamea y Ruiz-Cipolleta— leemos lo siguiente: «Vieron la estrella polar estremecida, enjaezaron sus asnos y partieron [...] en pos de los presentes que habían de brindar al palomino». Los presentes que llevaban eran oro del Transvaal, bálsamo del Mekong, resina de la Meca y tortas de Alcázar. Es obvio que Cela está parodiando aquí la historia de los reyes magos. Los exóticos nombres Kagpha, Badadilma y Badadakhárida son, sencillamente, los equivalentes armenios[8] de Gaspar, Baltasar y Melchor. Y los regalos —a pesar del disfraz verbal— son exactamente lo que, en San Mateo (2, 11), se llama «oro, incienso y mirra». El cuarto rey, no obstante, llama la atención. Su nombre, su regalo y su mera existencia desentonan burlescamente con respecto a la tradición. Fijémonos, pues, en este insólito compañero español de los reyes magos.

En el dibujo de Picasso la cara de quien será, en el relato de Cela, el rey Especioso es de color verde. El narrador interpreta este detalle como señal de enfermedad y le provee al personaje de razones más que suficientes para ser infeliz: Especioso ha tenido que separarse de su mujer («por putería de ella»). A Especioso se le ahogó un sobrino en un estanque. Especioso vive en perfecta soledad y se dedica a dialogar con su burro. Sólo el vals *Manolo* le aparta a Especioso de la depresión. Ahora bien, si resumimos el retrato del cuarto rey mago de manera tan prosaica, el fuerte impacto de la escritura híbrida se echa a perder. Analicemos, pues, algunos detalles de la técnica celiana.

Lo primero que llama la atención es que el protagonista (Especioso) es un personaje de segunda mano. Se trata de la reencarnación literaria de quien figura en el título del relato «Especioso Zalamea, el tío de Paquito Malpica» (*Los viejos amigos*, 1960). Este Especioso anterior es, a su vez, un personaje reciclado, pues reencarna a un personaje secundario del relato «Paquito Malpica, alias

[8] No sólo aquí, lo críptico y la seudoerudición son rasgos característicos de la escritura celiana en *Gavilla de fábulas sin amor*.

"Guijo"» (*Historias de España*, 1957). He aquí cómo el narrador de Cela describe al Especioso de 1962, o sea, al cuarto «rey del sur».

> A pesar de su corona, toda de oro macizo, el rey Especioso Zalamea y Ruiz-Cipolleta no es nada feliz. [...] Su salud no es buena, bien es cierto, y su calvicie, y el color verde de su faz y el venenoso y cúprico tinte azulenco de su barba, bien a las claras denotan que el hígado no le marcha como es de ley. [...] El rey Especioso Zalamea y Ruiz-Cipolleta tiene el ojo de babor prisionero de la conjuntivitis, y el de estribor, ¡qué descaro!, con la marca de haber cobrado leña (Cela 1984b: 22-23).

Especioso tiene, a partir de ahora, una fisonomía (la del dibujo de Picasso), pero su identidad sigue precaria porque varios préstamos —Cela vuelve a citarse a sí mismo— prueban que el rey es al mismo tiempo un «viejo amigo», o sea, el tío de Paquito Malpica: «Especioso Zalamea tenía [...] una novia de Albacete. [...] Especioso Zalamea [...] era muy tierno y sentimental [para con] Paquito Malpica, alias Guijo, ahogado en el libón del Cura» (*OC*, VIII, 169-171). El lector trata de homogeneizar al personaje, y no lo consigue porque se confunden, adrede, tres personajes de nombre Especioso (Especioso$_1$ de *Historias de España*, Especioso$_2$ de *Los viejos amigos* y Especioso$_3$ de *Los cuatro reyes del sur*). Si Especioso$_2$ vive en la Mancha («novia de Albacete»), se explica lo de las «tortas de Alcázar» (ver arriba). Por otro lado, Especioso$_2$ pertenece al siglo XX y «tiene una bicicleta con motor», mientras que Especioso$_3$ vive en un pasado remoto y viaja a lomo de burro, en compañía de unos reyes magos con nombres armenios. Es, pues, evidente que Especioso Zalamea es un personaje múltiple, heterogéneo y paradójico.

Las contradicciones han de repercutir, naturalmente, en el estatus de la instancia narrativa. Al principio, el lector cuenta con un narrador omnisciente *normal*. Es más, como los primeros apartados se dedican al jumento Parisién, que es «de noble familia originaria del Poitou», emerge la expectativa de un argumento parecido a *El asno de oro* de Apuleyo. Como al principio del relato se dedica una larga descripción al burro, el lector lo toma por el protagonista y espera su retransformación en persona humana. He aquí lo que dice el burro cuando el amo quiere saber por qué está a su servicio:

> Y Parisién, el braquicéfalo Parisién, que tiene las orejas largas y caídas y más bien morcillonas; los ojos pequeños y con una mancha alrededor, y la capa parda, casi negra, con la nieve bailándole en la panza y en el hocico, le respondió con las viejas palabras de Ramón Llull:
> —Donar es vehí de riquesa, majestat, e prendre de pobresa (Cela 1984b: 22-23).

El lector trata de conciliar las alusiones a Apuleyo y Llull, pero no tarda en darse cuenta de que son pistas falsas y que la supuesta omnisciencia del narrador ha degenerado en seudoerudición. De hecho, la frase sentenciosa de Llull no es sino la paráfrasis de un proverbio digno de Sancho Panza («El dar es honor, y el pedir dolor»). Y cuando el narrador nos cuenta que al rey Especioso «tan sólo le aparta del spleen el vals *Manolo*, que Waldteufel dedicó al duque de York», resulta evidente que la mezcla de elementos empíricos (el vals de Waldteufel, el spleen de Baudelaire) y elementos del cuento de hadas («el rey Especioso, que hablaba el habla de los animales») debe sencillamente desconcertarnos.

Pero como el lector escarmienta rápido, el narrador tiene que ingeniarse continuamente sorpresas nuevas. Los artificios básicos en el retrato del rey Especioso son, aparte de una genial riqueza léxica (*cfr.* Suárez Solís 1969), la intertextualidad apócrifa y el *name-dropping*. Muchos nombres o títulos se mencionan con gracia y frivolidad, sin que el potencial semántico de la obra aludida se aproveche de manera concreta. Pongamos un ejemplo para ilustrar hasta qué punto la función de las referencias intertextuales es burlesca, arbitraria y puramente formal. Como queda dicho, el narrador interpreta el color verde de la cara del rey como síntoma de enfermedad. Para demostrar que la falta de salud suele llevar a la tristeza y a la melancolía, el narrador cita a uno de lo máximos poetas de la antigüedad: «Si el vaso no está limpio —escribió Horacio en una de las cartas que dirigió a miss Mary Muskmelon, la amante del Giotto—, todo lo que en él echares se vuelve agrio» (Cela 1984b: 23). ¿Cual es la función de la señorita Muskmelon en este contexto? Pues, en primer lugar tiene un nombre expresivo e *interesante*. (Muskmelon es la desfiguración grotesca de la palabra inglesa *muskmallow* = malva de almizcle.) En segundo lugar, el personaje es una de las muchas encarnaciones del típico anacronismo seudoemblemático, pues Mary vive al mismo tiempo en la época de Giotto (siglo XIV d. C.) y la de Horacio (siglo I a. C.).

En resumen: el fin supremo del texto sobre el rey Especioso es la puesta en escena de un admirable virtuosismo verbal. El procedimiento narrativo que más acapara la atención es una tendencia a la destrucción de nexos lógicos. Es verdad que las palabras siempre tienen un *significado*, pero Cela hace que el *significante* pase a primer plano. Así, se subraya el aspecto material de las palabras, que pierden una parte de su referencialidad. En cierto sentido, la escritura celiana recuerda el símil orteguiano del jardín y el vidrio. De acuerdo con *La deshumanización del arte*, lo esencial del arte no consiste en lo que está detrás del cristal, sino en el cristal mismo. Dice Ortega: «La mayoría de la gente es incapaz de aco-

modar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida» (Ortega y Gasset 1976: 21). Cela, como Ortega, rechaza el realismo y no sólo cree en la superioridad de la escritura vanguardista, o sea, la no mimética, sino la sigue practicando todavía a principios de los años 1960.

1.2.2. *«La monja»*

En los textos de la segunda parte de *Gavilla de fábulas sin amor*, Cela trata varios episodios de la historia de Troya. El artificio principal consiste, una vez más, en proveer los personajes de distintas genealogías, de lo cual resultan personajes heterogéneos, contradictorios y lógicamente imposibles. Esto se puede ilustrar mediante el relato «La monja» (Cela 1984b: 187-192), cuya protagonista (Fanny Price) vivió de 991 a 980 a. C., crió a la diosa Némesis[9], emigró al Brasil y murió de picadura de tarántula. Para constituir una típica identidad de retazos (*patchwork identity*), Cela remite a textos de Diego Sánchez de Badajoz, Jane Austen, Manuel Antônio de Almeida y la Antigüedad clásica. Los versos de una canción de Sánchez de Badajoz, que sirve de lema, se asoman a la narración como fuegos fatuos. La canción procede de un texto alegórico, la «Farsa del juego de cañas» (1554).

> No me las enseñes más,
> que me matarás.
> Estávase la monja
> En el monesterio,
> sus teticas blancas
> de so el velo negro.
> No me las enseñes más,
> que me matarás (Sánchez de Badajoz 1985: 248).

[9] Ver Cela 1984b: 191-192: «Sóror Fanny Price, antes de entrar en religión y (aunque con escándalo) a sus mismos pechos, crió a Némesis, después metamorfoseada en oca por huir de Júpiter. El dios, para alcanzar el esquivo favor de Némesis, se transformó en luminoso cisne del lago y la preñó del huevo misterioso que fue la primera cuna de Helena».

Después del lema aparece el dibujo de Picasso (*pictura*), y el texto celiano propiamente dicho (*subscriptio*) empieza con la fusión de los dos pre-textos, el verbal de Sánchez de Badajoz) y el visual de Picasso.

> Entre cuatro recios barrotes —fe de felicidad, esperanza de esterilidad, caridad de calentura o de candidez o de camilojosecela y tedio de tesón— la monja Fanny Price (sus teticas blancas / de so el velo negro) esconde el vergonzoso amor que siente por el alguacil Leonardo Pataca, el padre del sargento Leonardo, conmilitón de Patroclo, el joven, en la guerra de Troya (Cela 1984b: 189-190).

Vemos que, en este caso, Cela no se refiere al respectivo dibujo de Picasso mediante la descripción de algún detalle estrafalario, sino mediante una interpretación simbólica. El procedimiento abarca tres fases: 1) Las cuatro líneas que representan la cabeza se interpretan como los cuatro barrotes de una celda de monja. 2) Los barrotes se identifican con tres virtudes (fe, esperanza, caridad) y un vicio (tedio). Naturalmente, el último elemento de la serie, el tedio, choca por ser incompatible con los tres primeros. 3) Cela relaciona las virtudes con sustantivos que empiezan por la misma sílaba. En el caso de *caridad* crea una serie de tres términos en que el nombre «camilojosecela» se usa y se escribe como si fuera un sustantivo abstracto del tipo «candidez». La ironía de esta metonimia consiste en una enfática falta de modestia, pues el nombre del autor, transformado en neologismo cuyo significado podría ser una cualidad moral, un valor estético o algo parecido a una *imagen* o una marca comercial, recuerda la famosa fórmula «es de Lope».

En la segunda parte de «La monja», Cela propone un comentario alternativo sobre el dibujo de Picasso, guardando la estructura de la frase inicial, pero variando su contenido:

> Más ceñida aún que entre sus cuatro barrotes, sóror Fanny Price [...] esconde, en su clausura, el proclamado horror que siente, aun sin decirlo, por Oblomov, el idealista holgazán (Cela 1984b: 191).

Como se ve, el rasgo dominante de «La monja» es el alto grado de saturación intertextual. El personaje anónimo del texto de Sánchez de Badajoz se llama, en el texto de Cela, sóror Fanny Price. Gracias a este nombre, el lector se imagina —al menos al principio de la lectura— una fisonomía concreta, pues Fanny Price es la protagonista de la novela *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen. Pero Cela multiplica las interferencias de identidad e inventa, además, una instancia

narrativa nada fiable que dice cosas contradictorias sobre el aspecto de la protagonista: «Sóror Fanny Price era menuda y morena, aunque bastante desarrollada para su edad. [...] Sóror Fanny Price era alta y albina y con un desarrollo normalmente proporcionado (¡no me las enseñes más, / que me matarás!)». De hecho, la genealogía de Fanny Price es aún más complicada.

> Sóror Fanny Price fue hija de doctor Macaón Price (el cirujano que curó a Menelao cuando fue herido por el troyano Pándaro, «a quien el propio Apolo había dado el arco») y de la ninfa Eco (la tardamudica desairada por el joven Narciso) (Cela 1984b: 190-191).

Como se ve, la sorprendente monja dispone del don de ubicuidad porque vive no sólo en el siglo X antes de C., sino también en la *Ilíada* (Macaón, Menelao, Pándaro, Apolo) y en el mito de Eco y Narciso. Pero Fanny Price está relacionada incluso con más obras de la literatura universal. Se ha enamorado de Leonardo Pataca, cuyo hijo combate al lado de Patroclo en la guerra de Troya, y es pariente del último abencerraje. «Sóror Fanny Price tenía un diente de oro y la fea costumbre de andar hurgándose en la nariz; su primo Abindarráez, el de la hermosa Jarifa, siempre se lo reprochaba.» A pesar de esta genealogía ficcionalísima, el narrador asegura tener pruebas de la existencia empírica del personaje (sóror Fanny Price), recurriendo irónicamente a la *Vita S. Antonii* de San Atanasio y al juicio de ciertos «estudiosos [que] suelen atribuirle la fundación de la severa orden de las Esposas del Cordero que, a raíz del concilio de Calcedonia, se declaró cismática» (Cela 1984b: 190).

Para caracterizar la escritura intertextual de Cela podemos decir que se parece a la labor de un pirotécnico. Los pre-textos son usados como los cohetes de un efímero fuego artificial. Tanto en el primero como en el segundo comentario sobre el dibujo de Picasso, las alusiones a personajes literarios son de un rendimiento fugaz, o sea, el potencial semántico de los pre-textos prácticamente no se aprovecha (de Almeida: *Memórias de um sargento de milícias* proceden Leonardo Pataca y el sargento Pataca; de Homero: *Ilíada*, Patroclo; de Goncharov: *Oblomov*, Oblomov). Así, la riqueza literaria de los pre-textos degenera en caricatura y trivialización burlesca.

Otro artificio básico de «La monja» es la ruptura sistemática de isotopías narrativas. En lugar de coherencia y solidaridad semántica entre los elementos agrupados hay contradicciones y paradojas. Por eso, el mundo ficcional del relato «La monja» se puede calificar de *autoanulante*. En cierto sentido, la obra se construye sólo en parte, o sea, se pone a la disposición del lector unos materiales

entrelazados arbitrariamente para que, en la cabeza del lector, emerja algo parecido a un *tema*. Podríamos comparar la escritura celiana con el *concept art*[10]. De acuerdo con esta corriente de los años 1960, el artista no le da al lector o espectador la obra misma, sino sólo un esquema, una mera idea. De hecho, el lector de «La monja» está ante una especie de *mecano* en el que se yuxtaponen y mezclan materiales heterogéneos, por ejemplo, una impresionante cantidad de rasgos y facetas de personaje que podrían caracterizar a otros tantos protagonistas de otros tantos relatos sin escribir.

Las flagrantes infracciones a la cohesión textual son, naturalmente, una provocación al público. Muchos artificios recuerdan las técnicas vanguardistas, algunos procedimientos son caprichosamente crípticos, otros se asemejan al conceptismo barroco. Por un lado, la densidad de información supone un lector no sólo activo y *cómplice*, sino creador e ingenioso. Por otro lado, no se trata de crear una ilusión narrativa sino de poner al descubierto la artificialidad de los mundos ficcionales. Por eso, la atención del lector se dirige hacia los procedimientos y no hacia el contenido de la narración. Así, podemos hablar una vez más de *metaficción*. Es decir, en un primer nivel de «La monja», Cela redacta el esbozo de una biografía apócrifa sobre sóror Fanny Price, jugando con pre-textos dispares y descabellados; en un segundo nivel, invita al lector a reflexionar sobre las reglas de juego de esta creación y del acto creativo en general.

1.3. *El Solitario*

A diferencia del universal Picasso, Rafael Zabaleta (1907-1960) es un pintor estrechamente ligado a su Quesada natal (provincia de Jaén). Su estilo, un expresionismo hispanizado, suele considerarse «uno de los mayores exponentes de un arte español suficientemente renovado, comedido y neutro para no causar alarma entre los ambientes artísticos recién salidos de la cerrazón estética de la inmediata posguerra».[11] Cela encuentra a Zabaleta en el café Gijón; en una breve semblanza le califica de «solitario».

[10] El *concept art* se basa en la idea de «aislar la concepción o la estructura mental de la obra de arte de su realización material, que para muchos creadores venía a ser de segundo orden o incluso superflua» (Marzona 2005: 7).

[11] *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*. Barcelona: Salvat, 1993.

> Zabaleta fue un solitario, sí, pero no un huérfano. Zabaleta fue un solitario permanentemente poblado de sueños, asistido por sus propios sueños, los sueños de Quesada. De Zabaleta pudiera decirse que fue un solitario que jamás se sintió solo ni a solas consigo mismo: sus criaturas le daban compañía y escolta y evitaron siempre su orfandad y la secuela de desesperación que la orfandad comporta. Y sus criaturas aquí están ante nosotros, con su gesto de pájaros atónitos, su saludable aire campesino, su rara preocupación científica y punto menos que blasfema (Cela 1989: 420-421)[12].

La primera edición gallega (Vigo, 1962) de *La familia de Pascual Duarte* sale, a los pocos años de la muerte de Zabaleta, con ilustraciones del pintor de Quesada. En 1963, bajo el título *El solitario*, Cela publica 25 relatos[13] apoyados en una serie de dibujos («Los sueños de Quesada»)[14] que Zabaleta pintó entre 1936 y 1941. Esta colaboración, que consiste en que un escritor y un pintor se ilustren recíprocamente, podría recordarnos varias obras conjuntas de Paul Éluard y Man Ray. En un caso, Man Ray ilustró los poemas de su amigo Éluard (por ejemplo, *Facile*, 1935), en otro, Éluard hizo las «ilustraciones poéticas» de una serie de dibujos de Man Ray (*Les mains libres. 66 dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard*, 1937)[15].

Los dibujos («Los sueños de Quesada»), que inspiraron los relatos celianos (*El Solitario*), se ejecutaron a pincel, utilizándose la técnica del agua-tinta (*cfr.* Guzmán Pérez 1986: 13). Zabaleta practica en esta serie un estilo neosurrealista, con reminiscencias[16] de Paul Delvaux, Giorgio de Chirico y Max Ernst. Estas influencias se comprueban, por ejemplo, en la sorprendente aparición de mujeres desnudas en situaciones diarias (Delvaux), espacios *metafísicos* (de Chirico) u hombres con cabeza de pájaro (Ernst). Como es sabido, fue sobre todo Max Ernst quien enriqueció la iconografía de las vanguardias al desarrollar un lenguaje pictórico capaz de expresar sueños y alucinaciones, miedos y obsesiones (*cfr.* Lang 1993: 23-41).

---

[12] Ver también Camilo José Cela, «El pintor» (*OC*, IX, 369-371).

[13] Edición utilizada: Cela 1976.

[14] Se trata de medio centenar de dibujos cuyo título se debe a Eugenio d'Ors. Zabaleta seleccionó 25 ejemplares para publicarlos en 1956. Son estos mismos dibujos que Cela utilizó para *El Solitario* (ver Guzmán Pérez 1985: 118).

[15] El título de los relatos seudoemblemáticos de Cela es más equívoco. En lugar de *El Solitario. Ilustraciones de R. Zabaleta* hubiera sido más exacto «25 dibujos de Zabaleta con ilustraciones verbales de Cela».

[16] Hay dibujos claramente influenciados por Dalí (ver, por ejemplo, la selección de Guzmán Pérez 1986: 18), pero no están incluidos en la serie que utilizó Cela.

A diferencia de la *Gavilla*, Cela encuentra en los «Sueños» de Zabaleta unos temas muy concretos: guerra y destrucción, máquinas enigmáticas, erotismo obsesivo, etc. En los cuadros hay una atmósfera de misterio y angustia. Aunque se trata de composiciones sobrenaturales, Zabaleta pinta los detalles con precisión realista. Cuando, por ejemplo, un hombre tiene alas de murciélago, estas alas se reproducen con exactitud mimética, y el efecto fantástico resulta del contraste de elementos incompatibles.

Cela lee las obsesiones personales de Zabaleta, que se manifiestan en «Los sueños de Quesada», no como biógrafo, sino como escritor. Integra las imágenes oníricas del pintor a unos textos herméticos, sin hilo conductor narrativo. Es decir, Cela reacciona ante lo heterogéneo, arbitrario y absurdo de los dibujos de Zabaleta con medios verbales afines. Empieza, casi siempre, por describir un detalle de la imagen, pero se abstiene de todo comentario histórico, biográfico o estético-artístico. Los dibujos neosurrealistas de Zabaleta le inspiran a Cela unos textos neovanguardistas que respetan la estructura interna de los dibujos. Aquí, en *El Solitario*, el relato seudoemblemático de Cela muestra su potencial innovador y deja claro que lo esencial del género es el diálogo entre texto e imagen. (Por eso, sin los dibujos de Zabaleta, los textos celianos serían unos relatos truncados e ilegibles[17].)

El Solitario tiene tres partes. Analizaremos tres relatos, uno por cada parte. En una breve introducción (Cela 1976: 5), Cela define lo que para él es el núcleo temático de la obra con una declaración más bien neobarroca («los enemigos del alma son tres: el mundo que se destruye, el demonio que inventa, la carne que se brinda») y resume el argumento como si se tratara de un viaje por el más allá: «El alma del Solitario navega a ciegas —igual que una goleta tripulada por muertos— y cuenta lo que se palpa en el opaco reino de las tinieblas». De hecho, los dibujos de la primera parte que, según Cela, están dedicados al «enemigo primero, el mundo», no representan el más allá, sino Europa durante la Primera Guerra Mundial. Se ven uniformes, cañones, aviones e, incluso, un dirigible de nacionalidad identificable, pero Cela renuncia rigurosamente a determinar los elementos históricos y geográficos. Empecemos con nuestro primer ejemplo.

[17] En las *Obras completas* de Destino y Planeta DeAgostini, los relatos seudoemblemáticos (*Gavilla de fábulas sin amor*, *El Solitario* y *Once cuentos de fútbol*) se publicaron sin los dibujos de Picasso, Zabaleta y José Sáinz González. Es evidente que se trata de una edición filológicamente desastrosa e inaceptable.

1.3.1. «*La máquina de la memoria*»

En el dibujo al que se refiere el relato «La máquina de la memoria» (Cela 1976: 33-36) se ve lo siguiente: cinco personas de aspecto distinguido, dos mujeres y tres hombres, están reunidas en un edificio que podría ser un palacio, un museo o un domicilio burgués. En una pantalla, donde se exhibe una película, aparecen una iglesia, un cañón y varios animales fantásticos, posiblemente dragones. Detrás de la pantalla, se ven los pies de dos personas más. Lo que sorprende en este interior realista es la presencia de una serpiente y una estrella de mar, pintadas con precisión mimética. En la pared hay, dentro de un marco ovalado, el retrato (esta vez, no mimético) de algo que se parece a un saltamontes. Más sobrenaturales aún son las cabezas de dos de los hombres, que no tienen cara.

Como hemos dicho, Cela no se propone describir los dibujos de Zabaleta, sino quiere interpretarlos. La interpretación de «La máquina de la memoria» se lleva a cabo en varias fases. En la primera, Cela se dedica al proyector de película y lo relaciona, de manera neobarroca, con las tres potencias del alma.

> Hay una máquina de la memoria (la cámara oscura), otra del entendimiento (el telégrafo) y otra de la voluntad (el reloj). En su máquina de la memoria, el Solitario recuerda los pulpos, las culebras y las estrellas de mar del campo en llamas (también de la ciudad habitada por inútiles sombras en disfraz de dragón), mientras sus primos Istar y Tamuz (los ansiosos), reencontrados, se soban a conciencia detrás de la pantalla (Cela 1976: 35).

Estas frases contienen, implícitamente, el programa seudoemblemático de Cela. Es un programa de libre asociación, en cuyo centro están experiencias traumáticas y fantasías sexuales. De acuerdo con Cela, lo que se ve en la pantalla es el contenido de la memoria del hombre que maneja el proyector.

Todavía en la primera fase, Cela pone nombre a los personajes. El hombre del proyector es el protagonista y se llama «el Solitario». La pareja detrás de la pantalla se identifica como Istar y Tamuz. Es obvio que Cela cuenta con un lector culto, que sabe que, en la mitología babilónica, la muerte de Tamuz se repite todos los años y que a la diosa de la fecundidad (Istar) le toca buscar a su amante (Tamuz) en el más allá y llevarlo otra vez al mundo de los vivos. También las otras personas que rodean al Solitario se identifican como parejas de enamorados más o menos exóticas. Por un lado, Rosalinda y Quecksilber, por otro, Lady Pamela y Fra Diavolo.

En la siguiente fase, se desarrollan algunos aspectos de las alusiones intertextuales que acabamos de mencionar. Fra Diavolo, capitán de bandoleros, y la inglesa Pamela son, como es sabido, personajes de la ópera *Fra Diavolo* (1830) de D. F. E. Auber. Cela transforma la constelación del original de forma paródica.

> Lady Pamela y el hada Rosalinda están enamoradas del Solitario y abusan de él en la oscuridad (cuando se lo encuentran en la oscuridad). Quecksilber, el fabricante de barómetros, y Fra Diavolo están enamorados el uno del otro y se usan, recíprocamente, a pleno y descarado sol (Cela 1976: 35).

Que Fra Diavolo, el supermacho por antonomasia, ame a otro hombre (*Quecksilber* significa, en alemán *mercurio*) es una lectura más bien extravagante de la ópera. Que la educada Lady Pamela viole al objeto de su *verdadero* deseo es una idea no menos caprichosa. Como se ve, Cela verbaliza las obsesiones y perversiones de unos personajes grotescamente reinventados. Pero da un paso más. Para dar más énfasis a su idiosincrásica lectura de la imagen, enlaza el tema de la sexualidad reprimida con el tema de la memoria. He aquí un pasaje sintomático:

> El Solitario, ligeramente vuelto de espaldas al espectador, se acaricia el sexo (que también es máquina de la memoria) con la mano izquierda mientras, con la mano derecha, da vueltas a la obediente manivela de la cámara oscura. [...] El Solitario se quedó sin cara para no ver, ni oír, ni oler, ni gustar el recuerdo: ese pájaro de mal agüero que se palpa no más que con las delicadísimas yemas de los dedos del alma (de los dedos que tienen el mundo por fiero enemigo) (Cela 1976: 36).

Vemos que el Solitario, tal como lo concibe Cela, dispone de tres manos: En la una tiene la manivela del proyector, en la otra su sexo y en la tercera, la metafórica, sus recuerdos. Pero estos recuerdos (los vemos plasmados en la pantalla), el Solitario no los puede ver, o sea, la máquina de la memoria no le presta un servicio inmediato al desmemoriado.

> El Solitario, que volvió de la guerra con la memoria vacía, repite en su cámara oscura, su máquina de la memoria, las escenas que lo dejaron sin memoria (felizmente). Otro solitario, hace ya mucho tiempo, llamó a la memoria la fuente del dolor. El dolor es algo que se recuerda, no algo que se olvida, y sin memoria —o sin cámara oscura— no hay dolor y el hombre se reblandece y muere (Cela 1976: 35).

También en «La máquina de la memoria», Cela se cita a sí mismo. La referencia al cuento «La memoria, esa fuente del dolor» (Cela 1989f: 242-249) es tanto más inte-

resante cuanto que se trata de un texto fuertemente autobiográfico (*cfr.* Cela 1989c: 88-92). En uno de los episodios del cuento, las tías le hacen creer a Camiliño Josesiño que tiene 100 años, que su mamá no es su mamá, sino su hija, y que él, si no lo sabe, es porque no tiene memoria. El juego con identidades distintas hace que el niño se imagine ser otro, por ejemplo, un chico vecino (Estanislao) o un gusano de luz. Ahora bien, esta interferencia de identidades es la clave de todos los relatos de *El Solitario*. Podríamos, incluso, decir que el disfraz y la redefinición de personajes es una manía del autor. En el caso de «La máquina de la memoria», se alude al protagonista de *Fra Diavolo*, quien se disfraza continuamente y toma, para enamorar a Lady Pamela, la identidad de un supuesto marqués de San Marco. Temáticamente afín es el intertexto que se evoca mediante el nombre Rosalinda. Este nombre nos remite a la comedia *Como gustéis* (*As you like it*) de Shakespeare. Aquí también se trata del cambio de identidades, de disfraces y ambigüedades sexuales. Así, Rosalinda (la de Shakespeare) se disfraza de hombre, se llama Ganimedes y juega con el pertinaz amor de Orlando.

En resumen: Cela enlaza los temas *memoria*, *identidad* y *obsesión sexual*. El dibujo de Zabaleta se dinamiza por un programa de relaciones intertextuales. Los nombres propios importados (Fra Diavolo, Pamela, Rosalinda) implican un potencial de identidad encubierta y sexualidad oculta que se aprovecha para efectos neosurrealistas. Los elementos moralistas y neobarrocos tienen una función de contraste. Así, con un gesto irónico, Cela pone en escena una especie de milagro que le devuelve al Solitario la vista, o sea, la memoria.

> El Solitario se quedó sin cara, del miedo que pasó en la guerra, tan pronto como el desierto de la paz llegó. (Más tarde, al Solitario la cara le brotará de nuevo: como los dientes que suceden a los dientes de leche.) (Cela 1976: 35).

1.3.2. «*El facies-facilis del bonzo Shigehito*»

En la segunda parte de *El Solitario*, dedicada al demonio, se trata de inventos apócrifos. Zabaleta evoca el mundo de las ciencias mediante probetas y otros utensilios de laboratorio. En el centro de cada dibujo hay un aparato enigmático, a veces grotesco, rodeado de en un ambiente irreal y fantástico. En los comentarios celianos, el aspecto exótico de las máquinas se subraya con una serie de neologismos seudocientíficos[18] del tipo «ovumascopio» o «nutatiógrafo». En

[18] Una mistificación lúdica similar es la base del libro *Bau und Leben der Rhinogradentia* (Stuttgart: Gustav Fischer, 1985) que escribió Harald Stümpke [alias Gerolf Steiner] sobre animales imaginarios.

el dibujo de «El facies-facilis del bonzo Shigehito» (Cela 1976: 55-58) se ve un observatorio, donde un hombre mira la luna a través de un telescopio. La parte baja del observatorio forma un ojo gigantesco que funciona como proyector de diapositivas. En primer plano, a la derecha, anda un hombre con cabeza de pájaro. A la izquierda, detrás de la pantalla del proyector, en la que se ve la cara de una mujer, se esconde un hombre que viste frac y sombrero.

El inventor de la peregrina construcción se llama Shigehito. Lamentablemente, el irónico y poco fiable narrador celiano se abstiene de explicarle al lector que Shigehito es el hijo del emperador japonés Sutoku (siglo XII) quien, tras haber perdido el poder, tuvo que abdicar.

> A Shigehito, a cambio de perdonarle la vida, lo metieron fraile. En sus largos ocios, Shigehito estudió la cara de la luna (bella pero con acné juvenil) e inventó el ingenio llamado facies-facilis, que sirve para presentar la faz del astro muerto en forma de rostro de dama viva y enamorada (Cela 1976: 57).

En su interpretación, Cela se propone revelar el presunto significado erótico del dibujo de Zabaleta e inventa el siguiente miniargumento: el invento de Shigehito aumenta la fuerza erotizante de la luna, pues el facies-facilis es una «máquina para inducir al vicio solitario». O sea, en el relato celiano se pone en escena el (nada fortuito) encuentro del protagonista (el Solitario), quien es un apologeta de la masturbación, con el antagonista, quien la rechaza.

> El Solitario, escondiéndose detrás del móvil retrato de la luna, pero recordando su cara y su lujurioso acné (pubescente desde hace miles de años), se friega las miserias con la mano [...], se agazapa en la sombra para mejor rezar sus oraciones: ¡oh luna, ubérrima teta enferma de la noche, insaciable viuda azotadora de adolescentes a punto de morir de mansísimo amor!, etc. (Cela 1976: 57-58)

En este relato, la intertextualidad literaria es menos dominante. El antagonista, «el puritano de carita de pájaro (quizás el caballero Lanzarote, que viene de matar a Méléagent)», aparece con el «bálsamo remediador», pero el Solitario lo rechaza. Al final, el elogio del invento desemboca en un desmontaje irónico.

> El facies-facilis del bonzo Shigehito está calculado a prueba de ensalmos y bendiciones. Aquí todo es científico y matemático: el tubo del telescopio, hecho de tripa de doncella; las lentes claras como el agua del manantial; el sudario en el que se pinta la imagen; la ceguera de los enamorados... Aquí no hay trampa ni cartón (Cela 1976: 58).

En resumen: el relato «El facies-facilis del bonzo Shigehito» se ciñe a los detalles del dibujo. El texto es más coherente e intertextualmente poco saturado. El encuentro sobrenatural de Lanzelot, Shigehito y el Solitario se subordina tan completamente al tema *masturbación* que casi se podría hablar de una isotopía semántica. Aunque el dibujo de Zabaleta provoque más bien asociaciones con los *collages* de Max Ernst, la interpretación de Cela le hace pensar al lector en el famoso cuadro *Visage perdu – le grand masturbateur* (1930) y, al mismo tiempo, en lo que el pintor (Dalí) escribió, en su autobiografía, sobre el *vicio solitario*.

1.3.3. «*Sacripante y Teodorico Raposo*»

En casi todos los dibujos de la tercera parte de *El Solitario*, dedicada a la «carne», hay un desnudo femenino. En el centro de aquel dibujo que Cela *ilustra* con su relato «Sacripante y Teodorico Raposo» (Cela 1976: 105-108), está una mujer, tumbada en un canapé, que le enseña la espalda al espectador y mira hacia el retrato de otra mujer. A la izquierda del canapé está un hombre con cabeza de pájaro, a la derecha un hombre en cuya pierna se enrosca una serpiente. En primer plano, un enorme saltamontes está mordiendo la cabeza de una oruga. El relato empieza como sigue (Cela 1976, 107):

> Leila, para no apartarse jamás del novio muerto, mandó colgar su cabeza del canapé de los homenajes y los tributos. (Putifar, el saltamontes, devora Constanza d'Avalos, la oruga, después de haberla poseído según las delicadas enseñanzas de Críside, la zorra.) Leila está hecha de la despótica carne misteriosa que cruje como el aire al contacto de la carne elástica. (En su altar y pintada con los insolentes y suaves colores del triunfo, la heroína Tais luce sobre un campo de calaveras amorosas, hieráticas y morondas: Hamlet, Pepe-Hillo, Liszt, Poncio Pilatos, Velázquez, Diocleciano, Braque...) [...] El reloj de Leila no tiene agujas; [...] el reloj de Leila fue antes reloj de Mesalina.

Es obvio que la profusión de nombres propios debe confundir al lector. La estrategia narrativa consiste en dar pistas intertextuales que luego resultan inoperantes. Así, en contra de lo que sugiere el narrador, las mujeres del primer apartado (Leila, Críside, Tais, Mesalina) no forman un grupo homogéneo, pues no todas son heteras. Como es sabido, la Leila original (el pre-texto es la epopeya de Nezami) es una mujer que quiere siempre al mismo hombre (Qais o Madschnun), sin lograr casarse con él. La Críside original (el pre-texto es *La mujer de*

Samos de Menandro) tampoco es una «zorra», y cuando la toman por adúltera, es tan sólo por error. Constanza d'Avalos, finalmente, es, según ciertas hipótesis, la mujer que Leonardo retrató en su famoso cuadro *La Gioconda*. Respecto de los hombres, el juego intertextual del narrador es aún más caprichoso y degenera en puro *name-dropping*. La lista de las presuntas víctimas de Tais apenas si genera asociaciones funcionales.

Mucho más interesante es el resto del texto, pues Cela interpreta la constelación de personajes —una mujer desnuda entre dos hombres— de una manera ingeniosa y casi coherente. Los hombres que se disputan a Leila se llaman Sacripante y Teodorico Raposo. Son los héroes de obras literarias famosas, o sea, del *Orlando furioso* de Ariosto y de *La reliquia* de Eça de Queiroz. En el diálogo entre Sacripante y Teodorico Raposo se trata de saber quién protege mejor la autenticidad de su existencia ficcional. Teodorico Raposo afirma y defiende su identidad (la de *La reliquia*) recurriendo a su tía, pero tiene la debilidad de reconocer también la identidad de su rival.

> No somos excluyentes el uno del otro, ¡oh heroico caudillo de los sarracenos!, en el amor de la pródiga Leila, vaso de más cuantiosos placeres que juntos podamos resistir. Os ruego que no alcéis la voz, para no alarmar a mi tía doña María del Patrocinio (Cela 1976: 108).

Aunque la propuesta de compartir a la mujer no es, precisamente, muy heroica, Sacripante acepta el reto de enfrentarse en el campo de la lengua. De hecho, su retórica es mucho más sutil y eficaz que la de Teodorico.

> ¡Sabed que Bradamante era una dama con el culo tan redondo como el de Leila! ¡Decid a vuestro protector Xantias que no os retenga de un hombro, que de nada ha de valeros! ¡Ordenad a vuestra serpiente cómplice que os deje libre el tobillo y salid a la calle! (Cela 1976: 107).

Como se ve, Sacripante (el de Cela, no el de Ariosto) esgrime tres argumentos ligados, respectivamente, a un ente de ficción (Bradamante, Xantias, serpiente). Primero ratifica su identidad literaria remitiendo a Bradamante. Luego pone en tela de juicio el origen literario de Teodorico, encerrándolo en un texto ajeno (Xantias es personaje de *Las avispas* de Aristófanes). Finalmente, consigue que Teodorico se reduzca a la categoría de un personaje anónimo (con serpiente) en un dibujo de Zabaleta. Gracias a esta habilidad dialéctica, el triunfo del rey de los circasianos en el campo de las palabras será contundente. Conseguirá

la hegemonía literaria y podrá obligar al perdedor (Teodorico) a intervenir en el mundo ficcional del vencedor (Sacripante).

> Bien, Teodorico Raposo, ya veo que dais muestra de muy sabia cautela. Avisad a mis indómitos soldados: Gradasso, rey de Sericana; Rodomonte, rey de Sarza; Mandricardo, rey de Tartaria, y decidles que vuelve a ser mío el caballo Frontalatte, el de las poderosas alas de viento. Matad con vuestra daga al saltamontes y la oruga. Rasurad a Tristán, el degollado amante de la barba inútil, y (conteniendo la respiración) rasurad también el monte de Venus de Leila. Como bien sabéis, prudente Teodorico Raposo, los moros tenemos nuestras especiales costumbres, de las que no tenemos por qué abdicar (Cela 1976: 108).

Sacripante celebra su victoria. Ha defendido con éxito su identidad ficcional y humilla al perdedor, Teodorico, tratándole como a un lacayo. Le ordena liquidar los personajes ajenos al universo del *Orlando furioso* (Putifar, Constanza d'Avalos) y *adaptar* a Leila a las costumbres de su mundo literario. En la batalla de intertextos, Sacripante sale victorioso.

Resumen: hemos visto que la manera celiana de referirse a los dibujos de Zabaleta no tiene nada que ver con el comentario de un historiador de arte. Cela no se interesa por el hecho de que Zabaleta cita en sus dibujos a surrealistas famosos como Max Ernst (hombres con cabeza de pájaro), Buñuel (reloj sin agujas) o Dalí (saltamontes comiendo). Por un lado, utiliza los dibujos para crear unas ficciones híbridas cuya parte verbal debe aumentar la complejidad de la parte pictórica. Por otro, entiende la escritura híbrida como una lucha entre lo verbal y lo pictórico, y está seguro de superar el poder de las imágenes con medios literarios.

Como todos los relatos híbridos celianos, los textos que se inspiran en Zabaleta son muy breves. Se caracterizan por un magistral minimalismo narrativo. Las referencias a obras ajenas no deben funcionar como sustitutos de argumento, sino como testigos de su ausencia. Por eso, Cela se sirve preferentemente de intertextos exóticos y crea, así, una red de significados crípticos y volátiles. En cierto sentido, la escritura celiana se puede comparar con la técnica de un John Baldessari, quien pinta encima de fotografías ajenas para crear presencias precarias y, a lo sumo, vislumbrables. Cela no sobreescribe fotografías, sino argumentos preexistentes y confecciona una obra de segundo o tercer grado. Ahora bien, ¿tiende el reciclaje de personajes ajenos a efectos paródicos? Creemos que sí. No puede dejar de ser paródico un Fra Diavolo con inclinaciones homosexuales. Por otro lado, el lector nota que el autor no se propone vilipendiar la obra de re-

ferencia. Lo que hace Cela es aprovechar el potencial semántico de los pre-textos de una manera subversiva[19].

Es inevitable que los artificios celianos repercutan en los dibujos de Zabaleta y que éstos pierdan su autonomía semántica. Debido a los intertextos literarios, lo irracional de las imágenes se reduce y se doma. El saltamontes[20], por ejemplo, expresa en Dalí fobias y obsesiones autobiográficas. También en Zabaleta, el saltamontes es angustioso, pero dentro del relato híbrido, debido al nombre Putifar, lo irracional llega a ser *explicable* como metamorfosis. Cela usa la *pictura* para los fines de su *subscriptio*[21]. Y aquí le encanta sobre todo el personaje reciclado, pues es insustancial como un espectro. Cada una de esas pálidas reminiscencias parece susurrarle al lector: «Mírame, fíjate en el disfraz. No soy un personaje de verdad. Soy sólo un simulacro. A ver si sabes qué hacer conmigo». Esta virtuosa puesta en escena de *espectros* no carece de funcionalidad. Así, con la conversación transficcional entre Sacripante y Teodorico, Cela consigue que la autoanulación de sus relatos seudoemblemáticos sea múltiple y enfática.

1.4. *Once cuentos de fútbol*

Lo más sorprendente de la tercera serie de relatos seudoemblemáticos, titulada *Once cuentos de fútbol* (1963), es la edad de quien pintó las once imágenes. Se

[19] Hay, desde luego, muchos escritores que utilizaron las imágenes (dibujos, fotos, cuadros) incorporadas a sus textos breves con objetivos distintos. Julio Cortázar, por ejemplo, no suele narrativizar los elementos gráficos sino utilizarlos como meras ilustraciones (ver *La vuelta al día en ocho mundos*). Pero hay excepciones. Así, en «Siestas» (*Ultimo round*), hay una serie de cuadros de Delvaux, que se aprovechan para apoyar una atmósfera. *Silvalandia*, finalmente, se ha de considerar un libro de «relatos seudoemblemáticos», pues los cuadros de Julio Silva se verbalizan en los microrrelatos de Cortázar. Pero, a diferencia de la escritura celiana, se trata de unos textos llenos de humor y al alcance del lector medio. La erudición (que también la hay en Cortázar) no es nunca críptica ni hermética.

[20] El cuadro *El gran masturbador* (1929) no sólo interesa aquí por el saltamontes, sino por el artificio de una metamorfosis (un busto femenino emerge de una cabeza). Tales metamorfosis son «un tema recurrente en el surrealismo, mediante el que reflejan los cambios que transforman un motivo en otro, por medio de asociaciones al margen de la lógica convencional pero de las que surgen imágenes sugestivas e inquietantes y que Dalí utiliza como medio de prospección del subconsciente» (Galán 2003: 56).

[21] A pesar de todo, la lectura celiana de las imágenes es fundamentalmente benévola, a veces caprichosa y maliciosa, pero nunca sarcástica o cínica.

llama —de acuerdo con la dedicatoria del libro— José Sáinz González (alias Pepe) y tenía, en 1962, ocho años. Ahora bien, respecto del origen de los cuadros sería imprudente fiarse de la información que nos da el mismo Cela. Parece obvio que la técnica pictórica no recuerda la mano de un niño, sino la de un pintor *naif*. Aún menos infantiles son los temas y motivos de los cuadros, que reflejan los problemas más acuciantes del mundo futbolístico de aquel entonces (comercialización, fichaje de jugadores extranjeros, fanatismo del público, preparación de entrenadores, castigo de árbitros *injustos*, simulación de lesiones, quiniela, etc.). La escritura de *Once cuentos de fútbol* se diferencia, en varios aspectos, de la que se practica en *Gavilla de fábulas sin amor* y *El Solitario*. Recursos como la intertextualidad enfática, la seudoerudición y el *name-dropping* pasan a segundo plano. La narración sigue siendo irónica, pero es menos inconexa. Por otro lado, hay también estilizaciones neobarrocas y efectos fantásticos y surrealistas, cuya afinidad con los relatos de *El Solitario* es evidente. Para demostrar lo que acabamos de exponer hemos elegido tres ejemplos.

1.4.1. «*Fábula del carnero de oro*»

Aunque Cela adorne la «Fábula del carnero de oro» con un mote de La Fontaine, no se trata de una fábula, sino de un texto satírico que aprovecha los procedimientos de varios géneros. (No hay ninguna moraleja explícita, pero sí un mensaje de crítica social difuso e implícito.) De hecho, el jugador con cabeza de carnero, que está en el centro de uno de los cuadros que pintó el niño Pepe, no es un carnero, sino un personaje mitológico, comparable al minotauro. El mismo Cela, al describir algunos detalles del correspondiente retrato pictórico, comenta la esencia fantástica del protagonista de la manera siguiente:

> El carnero de oro se llama Estanislao, como cualquier pobre, y cobra las patadas a treinta mil duros. [...] Estanislao es natural de Burriana, provincia de Castellón. Estanislao iba para naranja grano de oro, pero después, con eso de las mutaciones, se convirtió en futbolista carnero de oro. [...] Estanislao suele retratarse de pie, con una mano en la cadera y la otra apoyada, casi displicentemente, sobre un velador. Estanislao, por regla general, sale tan bien en las fotografías que parece un novio (Cela 1963: 31-32).

El minotauro, como es sabido, debió su existencia a una *mutación* que no era una coincidencia, sino fruto de un deseo monstruoso. Sobre los detalles de la mutación de Estanislao no se dice nada en concreto, pero hay pistas y sugeren-

cias que hacen que el lector no pueda dejar de sacar ciertas conclusiones. Así, por ejemplo, el dueño de Estanislao, que se llama don Leufrido de Escodinas y Orpí, conde de Casa Lahorra, gana mucho dinero con el jugador, lo cuida atentamente y le administra, de vez en cuando, una medicina. Los irónicos eufemismos del narrador no admiten la menor duda de que se trata de dopaje.

> En los partidos difíciles, a Estanislao le dan una copita de ceregumil[22], en el descanso, para que cobre fuerzas y rinda hasta el máximo de sus posibilidades. Partidos hubo en los que Estanislao, se conoce que a efectos del ceregumil, salió con tantos bríos en el segundo tiempo, que al final hubo que recurrir a la fuerza pública para convencerlo de que ya todo había terminado (Cela 1963: 33).

De acuerdo con la crítica satírica de Cela, la explotación del jugador ha llegado a ser una animalización. Estanislao es un hombre *mutado*, o sea, genéticamente condicionado para servir óptimamente a aquéllos que quieren ganar dinero con el fútbol. Para mostrar hasta qué grado la manipulación y la explotación significan una degradación del ser humano, el narrador compara al futbolista con un toro de lidia.

> Lo que en los toros se llama casta, en los futbolistas es clase. [...] La casta, en los toros, no es la bravura o, al menos, no es sólo la bravura. Con la clase de los futbolistas pasa igual. Hay futbolistas mansurrones y con mucha clase que suplen el arrojo con ciencia (igual que madame Curie). Estanislao es muy completo. Estanislao, además de clase, tiene valor personal (Cela 1963: 34).

Se debe, probablemente, a la intención satírica que Cela recurra a una escritura menos culturalista. Renuncia, sobre todo, a aquella profusión de referencias intertextuales *exigentes* que son el rasgo dominante de los relatos anteriores, basados en dibujos de Picasso y Zabaleta. En la «Fábula del carnero de oro», la única alusión explícita se refiere al *Guzmán de Alfarache*.

1.4.2. «*Alta escuela*»

En el cuadro que corresponde al relato «Alta escuela» se ven, en un campo de fútbol, un gigantesco caballo y dos porteros. Como siempre, Cela parte del ele-

[22] «Ceregumil» es un reconstituyente inocuo que se sigue vendiendo en las farmacias de España.

mento más sorprendente de la imagen o, mejor dicho, de aquel elemento que, por llamarle inmediatamente la atención al espectador, es capaz de generar asociaciones y reminiscencias. (Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, hablará de *punctum*.) Después de una larga digresión sobre caballos de pura sangre ingleses, Cela se fija en el caballo del cuadro y practica una burlesca lectura simbólica.

> Gainsborough XXI, el crack que entrena a Teógenes y a Teogonio, los dos porteros dioscúricos del Waldetrudis Pucará F. C. (Alta Escuela), es *dark chestnut* por la capa, como Donatello, tataranieto de Pretty Polly, que era bisnieta de Call Boy, el nieto de Bachelor's Double, biznieto a su vez del arquetipo Hermit. De toda la estirpe, el único que probó a jugar al fútbol fue Gainsborough XXI, que llegó a campeón de Europa con el Stade de Castelnaudary, la cuna del reconfortador sustento que dicen cassoulet [...]. Después, cuando la FIFA lo descalificó por ser caballo, Gainsborough XXI se hizo entrenador y pasó a prestar sus servicios en el Waldetrudis Pucará F. C. (Alta Escuela), el equipo que, llevando hasta sus últimas consecuencias las tácticas defensivas, jugaba con dos porteros: Teógenes, portero derecha, y Teogonio, portero izquierda (Cela 1963: 59-60).

Esta vez, como se ve, Cela se propone parodiar las reglas del fútbol. Lo esencial de la parodia no radica en el hecho de que el entrenador sea un caballo de carreras, sino en que el equipo juegue con dos porteros. La parodia se apoya en una serie de nombres propios grotescos que evocan el mundo de la hípica inglesa para deformarlo burlescamente. Así, la genealogía del caballo Donatello se caracteriza por unos antepasados que son un «puto», un «doble de soltero» y un «ermitaño». El club que practica el fútbol con dos porteros se llama «Waldetrudis Pucará F. C. (Alta Escuela)». La red de asociaciones que provoca esta denominación conecta, por ejemplo, la escuela española de equitación de Viena (alta escuela), un lugar en la altiplanicie del lago Titicaca (Pucará) y el cruce de dos nombres propios, uno masculino (Waldemar) y otro femenino (Gertrudis). Desde luego, se trata de un nombre de club no sólo estrambótico, sino sumamente ambiguo respecto de la localización geográfica y del sexo de los jugadores. La caracterización de los dos porteros, calificados de «dióscuros», resulta muy irónica debido al hecho de que, en la más famosa representación artística (estatuas del Quirinal), Cástor y Pólux sujetan sus caballos encabritados. En el relato celiano, es exactamente al revés: un caballo controla y adiestra a los dióscuros. Pero estos dióscuros se llaman Teógenes y Teogonio. Los nombres son una alusión a la teogonía, o sea, al hecho de que el caballo entrenador se propone formar a unos futuros dioses del fútbol.

Bien mirado, la crítica satírica del relato no se dirige tan sólo contra la explotación de los jugadores (que deben ser tan rápidos como un caballo de carreras), sino también contra su egoísmo e individualismo en el campo. Si el equipo de Gainsborough XXI es imbatible, se debe a la disciplina y el espíritu de equipo; y Teógenes y Teogonio representan este espíritu ejemplarmente.

> Asimilaron tan a lo vivo el espíritu del Waldetrudis Pucará F. C. (Alta Escuela) y de Gainsborough XXI, su entrenador, que se mandaron tatuar en la barriga, formando como una orla en torno al ombligo, el verso 355 del libro I de la *Metamorphoseon*, de Ovidio: *Nos duo turba sumus*, nosotros dos formamos multitud, y mientras esto así sea, no nos mete un gol ni Napoleón Bonaparte (Cela 1963: 61).

Es posible que Cela, con su relato satírico, haya dado en la herida del fútbol español. Pues, respecto del equipo más famoso del siglo XX, Vázquez Montalbán expresa la falta de una táctica homogénea y de un auténtico espíritu de equipo de la manera siguiente: «El Real Madrid ha conseguido llegar a las nueve copas de Europa utilizando para ello las genialidades de sus líderes y un sistema de juego que se mueve entre el caos y la abulia» (Vázquez Montalbán 2006: 57).

1.4.3. «*Un ángel aventurero y zascandil*»

La sátira celiana no se dirige tan sólo contra los jugadores, los entrenadores y los árbitros, sino también contra algunos aspectos periféricos como la quiniela. La adicción a las apuestas se caracteriza en *Once cuentos de fútbol* como pecado, y el diablo responsable de castigar este pecado se llama Sargatanas. Este ángel caído es uno de los protagonistas del relato «Un ángel aventurero y zascandil».

> El brigadier Sargatanas, maestro en ciencias secretas (rifas, tómbolas y quinielas), en invisibilidades (y otras enfermedades) y en transportes aéreos (incluso fuera de la atmósfera), fue cocinero antes que fraile; quiere decirse que fue ángel que después cayó y, rodando, rodando, rodó hasta los abismos de Belcebú. La suerte del 1-X-2 la maneja como nadie y, con su señuelo, recluta almas cándidas para cebar la cruel hoguera que no cesa (Cela 1963: 69).

Los demás personajes del cuadro los identifica Cela como el moribundo Victuro Benicolet Cantueso (alias Simple de Cocentaina), un cura anónimo que a este último le da la absolución y la gata Nunilona. Como se ve, los nombres de

los protagonistas son, a la vez, insólitos y transparentes. Victuro es un «simple» que «vivirá» (no se condenará) a pesar de haber sucumbido, tras recibir una coz en la taina (establo), ante la tentación de las apuestas futbolísticas. La motivación semántica del nombre «Sargatanas», un cruce de *satanás* y *gata*, se revela a lo largo de la narración, pues aunque al principio el ángel caído se ve en el margen derecho del cuadro, al final se esconderá en el cuerpo de la gata.

> A Victuro Benicolet Cantueso, alias Simple de Cocentaina, se conoce que de la enfermedad, le brotó un bubón en la cabeza del tamaño de un balón de reglamento (de 67 a 71 cm de circunferencia, y de 370 a 425 gramos de peso). [...] El brigadier Sargatanas estaba muerto de risa y, para mejor poder atender a todo, se coló dentro de Nunilona, la gata, a quien se le inyectaron los ojos de sangre, al recibirlo (Cela 1963: 70-71).

Cela ha manifestado su crítica de la quiniela en forma de un relato moralista, o sea, el diablo aspira a llevarse el alma de un aficionado de corta edad que se está muriendo de un tumor maligno. Como casi todas las exageraciones satíricas son funcionales, no le cuesta al lector *normal* interpretar la pelota (tumor) en la cabeza del moribundo como el símbolo de su ilusión vana y pecaminosa. Lejos de ser crípticos están también los procedimientos burlescos como, por ejemplo, la hiperprecisión (se le comunican al lector las medidas y el peso exactos del *tumor*, de acuerdo con las normas de la FIFA) y la metáfora irónica. Así, cuando muere Victuro, vuela hacia el cielo un boleto de quiniela.

> Victuro Benicolet Cantueso, alias Simple de Cocentaina, expiró de un reventón finito y nada escandaloso, de un reventón que casi ni lo parecía, y de su reventado bubón, salió volando una paloma que llevaba un papel en el pico: la quiniela de los catorce resultados. [...] El brigadier Sargatanas pudo menos que la infinita misericordia de Dios, y Victuro Benicolet Cantueso, aunque por tablas, consiguió salvarse del fuego eterno (Cela 1963: 72).

La historia de Victuro se lee, naturalmente, ante el trasfondo de textos medievales como, por ejemplo, los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo. ¡Quién no se acordará de aquel milagro en que los diablos juegan al fútbol, con un balón que es el alma de un difunto[23], seguros de haber ganado la competición contra los ángeles!

[23] «Mientre que los diablos la [= el alma] trayén com a pella / vidiéronla los ángeles, descendieron a ella, [...] ovieron a partirse tristes de la vatalla» (Berceo 1997: 85).

En resumen: en los relatos híbridos dedicados al fútbol, Cela sigue mezclando pre-textos de todo tipo, pero gracias a la intención satírica, se evita el hermetismo.

1.5. Excurso: texto e imagen en Gómez de la Serna

Cuando nos planteamos la cuestión de los posibles modelos o precursores de Cela pensamos enseguida en Valle-Inclán. Es obvio que la construcción típicamente celiana del personaje literario (espejo cóncavo, deformación, caricatura, degradación) recuerda las técnicas del *esperpento*. Por otro lado, es con Gómez de la Serna que Cela comparte una actitud estética a primera vista contradictoria. Nos referimos al hecho de que ambos autores logran compatibilizar el rechazo de lo mimético con el fuerte interés por lo costumbrista. (Veremos —en el capítulo sobre *Nuevas escenas matritenses*— que Cela aprovecha la fructífera tensión entre ambas tendencias para crear una originalísima escritura metacostumbrista.) Como es seguro que Cela leyó y apreció las obras del genial creador de la greguería, nos parece imprescindible echar un rápido vistazo sobre los relatos ilustrados de Ramón Gómez de la Serna.

Para el máximo vanguardista de la literatura española, la combinación de texto e imagen consiste en proveer determinados relatos breves, escritos mayoritariamente en los años veinte, de ilustraciones (dibujos) de su propia mano. Como es sabido, muchos de los textos breves y brevísimos de colecciones como *Variaciones*, *Gollerías* o *Trampantojos* se pueden considerar «greguerías expandidas». Así, para poner un ejemplo, un lector informal, desoyendo los escrúpulos filológicos, reduciría el relato «Las sufridas cariátides» (Gómez de la Serna 1999: 685-687) a la greguería siguiente: «En verano, las cariátides cansadas no deberían vacilar en secarse el sudor de la frente». Gómez de la Serna, sin embargo, prefirió ampliar y desarrollar la greguería nonata y darle la extensión de varias páginas. He aquí el pasaje que nos interesa:

> Las cariátides están muy bien, pero debían ser de quita y pon, debían descansar, debían turnarse. [...] El peor día para las cariátides es el día de procesión. ¡Ah, esa tarde soleada en que se llenan de invitados todos los balcones de la casa! Las que sostienen un largo balcón de piedra son las más castigadas y el balcón se tuerce un poco sobre su ancha testuz de cariátides. Ha habido cariátide que no pudiendo más, toda sudorosa y rendida ha agarrado una de las colgaduras, de las colchas o de los reposteros, que había colgados al balcón, y se ha limpiado el sudor con ellos (Gómez de la Serna 1999: 686-687).

Vemos cómo el autor/narrador[24] se fija en un detalle de la realidad empírica, lo comenta, lo ficcionaliza y llega a una conclusión ingeniosa. La narración documenta el camino hacia una posible greguería, pero ésta no se explicita. Lo que se nos ofrece a cambio es un sustituto pictórico, o sea, mediante un dibujo Gómez de la Serna nos permite vislumbrar la greguería latente. Es obvio que el dibujo no hace sino repetir una idea contenida ya en el relato. Pero el mensaje pictórico —como lo expone Lessing en su *Laocoonte*— se capta enseguida y despierta la curiosidad del lector respecto de otro mensaje más *lento*, o sea, el verbal.

Pasemos a otro ejemplo. El relato «La función crea el órgano» (Gómez de la Serna 2001: 332-334) es igualmente una greguería expandida, cuya idea central podría parafrasearse mediante la frase «Si al corredor, a fuerza de entrenarse, le crecen los muslos, al mecanógrafo deberían crecerle las manos». En este relato, Gómez de la Serna describe la monótona actividad de varias profesiones y saca unas conclusiones satíricas.

> La medicina debía ponerse de acuerdo con las monstruosidades e insistencias de la vida moderna, y tratar de corregir esas posibles exageraciones de la naturaleza, previéndolas; y así, debía haber píldoras para el mecanógrafo impenitente (Gómez de la Serna 2001: 334).

El relato se ilustra con cuatro dibujos, y en uno de ellos se ven las manos hipertrofiadas del pobre mecanógrafo. Mientras que en el texto la deformación profesional —no la síquica, sino la física— permanece una mera figura retórica, en el dibujo, la greguería en potencia llega a ser un hecho visible. Así, la idea inspira el texto, y el texto el dibujo.

Con respecto a los dos relatos que hemos comentado someramente, podemos constatar que en Gómez de la Serna los dibujos suelen ser caricaturas gráficas que reproducen la respectiva caricatura verbal (cariátides cansadas, manos hipertrofiadas). En los relatos ilustrados predomina la idea, pues tanto la greguería a secas como la greguería expandida están en la tradición del conceptismo barroco. Con unas palabras sobrias y más bien corrientes se expresa el esplendor

[24] De hecho, en cualquier texto habla el autor, pero suele disfrazarse, simular identidades ajenas, elegir un determinado registro de voz, etc. En muchos relatos de Gómez de la Serna, sin embargo, el yo del autor no acaba de delegar la voz a una instancia narradora. Debido a elementos autobiográficos, hay interferencias de la voz del autor y de la instancia narradora. En los relatos celianos, estas interferencias serán, en muchos casos, el artificio central del texto.

de lo ingenioso. En el caso de Cela es al revés. Aquí, lo gráfico es el punto de partida. El relato híbrido celiano está en la tradición del culteranismo, o sea, el esplendor de la palabra (estilización, amaneramiento, deformación) es prioritario. Cela trabaja con imágenes ajenas y quiere *domarlas* verbalmente. Lo que busca es la tensión, incluso la contradicción entre imagen y texto[25].

Para ilustrar y concretar la fundamental diferencia entre ambos autores hemos elegido dos textos temáticamente afines: «Los gestos de los maniquíes» (Gómez de la Serna 2001: 908-910)[26] versus «Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas» (Cela 1965-1966: I, 15-20). El punto de comparación es una de las facetas más fugaces del costumbrismo madrileño: los maniquíes de escaparate. De acuerdo con Gómez de la Serna, los maniquíes piensan, sienten y se comunican como personas *normales*. Si les falta naturalidad y autenticidad humana, hay que achacárselo a los escultores y escaparatistas quienes, por razones comerciales, les imponen unos gestos ridículos y posturas extravagantes. El autor/narrador declara al respecto:

> Los maniquíes de las sastrerías son mis buenos amigos, y yo sé cuándo cumplen años y les hago la visita del aniversario. [...] En mi larga experiencia de mirón de maniquíes les he sorprendido en el momento de desperezarse, en el momento de subirse una liga y en ese terrible momento en que les duele la barriga. Unos a otros se preguntan cosas divertidas:
> —¿Recibiste ya la invitación para la boda?
> —Aún no, y eso que llevo vestido de tiros largos hace tres meses... Se va a pasar la moda y la estación... ¿Y tú, cuándo celebras tu despedida de soltera?
> —¡Calla, por Dios! Si he oído que me van a vestir de viuda mañana (Gómez de la Serna 2001: 908-910).

En el centro de interés del autor/narrador están los gestos de los maniquíes, que se plausibilizan con comentarios ingeniosos. Los dibujos no reproducen los maniquíes observados en la realidad empírica, sino muestran los personajes de la ficción verbal, o sea, del relato ramoniano.

El texto de Cela desarrolla un tema parecido. Pero, esta vez, la imagen en que se basa la narración no es un dibujo, sino una foto. Los maniquíes que se ven allí son considerados como «seres humanos disecados» (momias), y Cela les inventa

[25] «Estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización.» Esta fórmula orteguiana (Ortega y Gasset 1976: 36) parece que Cela la acata y aplica todavía en 1960.

[26] No todos los textos ramonianos sobre maniquíes son de la misma calidad (ver, por ejemplo, «Los maniquíes», Gómez de la Serna 1999: 315-317).

sendas vidas ficcionales. Se trata de biografías extremadamente tremendistas y presentadas en una dicción fuertemente estilizada. Ponemos un ejemplo:

> El [maniquí] de la barbita que, aunque más guapo, se parece un poco a mí [Cela], cuando la usaba, se llamó, en vida, don Leoncio Castañeta y fue ajusticiado [...] porque mató a un monaguillo de las comendadoras soplándole por el culo con un bombín de inflar bicicletas (Cela 1965-1966: I, 16).

Es obvio que el relato celiano coincide con el ramoniano en varios aspectos. Por un lado, el autor se confunde con el narrador en primera persona. Así, Gómez de la Serna nos habla de sus paseos con Pierre-Henri Cami en París y Cela nos cuenta que uno de los maniquíes era un doble suyo. Por otro, ambos textos tienen un núcleo costumbrista. Se observan, describen y narrativizan realidades *típicas*. Los maniquíes son ficcionalizados y actúan como seres humanos. Una analogía estructural, finalmente, consiste en que la narración se interrumpe por unos diálogos en que una de las voces (¿intromisión del autor?) resulta socarronamente equívoca:

> —Y usted ¿por qué tiene en vez de maniquíes estas perchas que acaban en un bolinche?
> —Porque —me contestó el patrón, pusilánime y atemorizado con el porvenir— temo que un día se declaren en huelga los maniquíes (Gómez de la Serna 2001: 910).

Aunque los inicios de diálogo abruptos y desconcertantes no son menos frecuentes en el relato de Cela, las diferencias entre ambos textos son considerables. La narración celiana es más sofisticada, la ambigüedad de la instancia narrativa (narrador = autor = personaje) más lúdica y el uso de la imagen más subversivo. En Gómez de la Serna, los dibujos son del propio autor e ilustran los pasajes clave de un relato escrito con anterioridad. La caricatura está primero en el texto y luego en el dibujo. En Cela, la foto es ajena[27] y sirve de punto de partida a una ficción verbal que, en última instancia, parodia y deconstruye la foto. Gómez de la Serna no suele combinar sus textos con fotos. Incluso cuando el tema de su comentario costumbrista es una foto *real*, ésta se reproduce en forma de dibujo (ver, por ejemplo, «El producto de la fiesta» o «Retratos criminales»). A diferencia del humor negro y sarcástico de Cela, en Gómez de la Serna predomina una

[27] En este caso, la foto es de Enrique Palazuelo.

actitud tierna y compasiva hacia los personajes. En el caso de Cela, la imagen utilizada (foto) se provee de un significado tremendista y se subvierte irónicamente. Esta lectura desleal de la imagen es esencial.

Concluyendo, podemos constatar que las estrategias del relato celiano no tienen modelos directos en el relato ramoniano, pero no se puede excluir que Cela se haya inspirado de manera difusa en la obra de Gómez de la Serna.

2.
Fotorrelato

2.1. Introducción

«Las fotografías no narran nada por sí mismas» (Ansón 2000: 18). Cuando los niños miran una foto del álbum familiar suelen saber poco o nada del contexto de la toma. El abuelo, no obstante, dispone de la información necesaria. Podría redactarles una explicación y colocarla, en forma de comentario, debajo de la foto. Así, el contenido semántico se estabilizaría para las generaciones futuras. Naturalmente, sería imprescindible que el texto añadido respetara el carácter documental de la foto, o sea, que se refiriera a aquella realidad del pasado que reproduce la imagen. No se puede excluir, sin embargo, que uno de los nietos u otra persona cualquiera escriba un relato basado en hechos inventados. En tal caso, el comentario *auténtico* del abuelo se suplantaría por una explicación *no autorizada*. Si esta explicación sirviera para engañar a alguien, hablaríamos de *falsificación*. Si se hiciera con fines literarios, de *ficcionalización*[1].

Es obvio que todo tipo de ficcionalización ha de repercutir en la foto misma, pues el texto añadido (comentario) no deja de contaminarla semánticamente (*cfr.* Stigneev 2002: 95-106). Se establece una interacción y, finalmente, los significados de ambos mundos (el visual y el verbal) se funden. Por otro lado, la relación con aquella situación del pasado que quedó fijada en el «comentario del abuelo» no se perderá nunca. Este significado *auténtico* (el original oculto) acompañará las ficcionalizaciones como una sombra. Por eso, cada lectura apócrifa de la foto es una especie de palimpsesto. Naturalmente, las fotos se pueden leer de muchísimas maneras más. Cuando, por ejemplo, Julio Cortázar comenta los retratos de unos dementes (*Humanario*, 1976), respeta el carácter docu-

[1] El mensaje de la foto se fija por el comentario verbal. En el volumen *Historias de las fotografías* (2002), que contiene textos de Juan Madrid, Benjamín Prado, Soledad Puértolas y otros, se combinan fotos anónimas con comentarios de *varios* autores. Como la misma foto da lugar a comentarios distintos, su ambiguedad semántica resulta evidente.

mental y se acerca al tema *psiquiátrico* en forma de una larga reflexión, o sea, Cortázar escribe un ensayo a la vez erudito, poético y lleno de ternura.

El enfoque de Cela es más idiosincrásico. Como el *pie de foto* corriente no le interesa, se forja un género nuevo: el *fotorrelato*. Proponemos la siguiente definición: el fotorrelato celiano pertenece a la minificción y se puede caracterizar como relato híbrido. Abarca, por un lado, la reproducción de un trozo de la realidad contemporánea (foto de una persona en su entorno social)[2] y, por otro, la biografía apócrifa de esta persona, que Cela transforma en personaje literario. La narración se basa en una lectura decididamente arbitraria de la foto, de lo cual resulta una fuerte tensión entre el carácter neorrealista de lo visual y el carácter preferentemente paródico de lo verbal. El efecto enfático de la ficción del fotorrelato se debe a la fuerte disparidad entre la identidad y el nombre (normalmente desconocido) de la persona de la foto y la identidad y el nombre estrambótico del personaje inventado por Cela.

En la medida en que la particularidad de la escritura híbrida llame la atención sobre el proceso creativo, el fotorrelato tendrá una vertiente poetológica. Queremos decir lo siguiente: a la hora de usar fotos como fuente de inspiración, Cela hace algo perfectamente normal. Pero a diferencia de otros autores, no nos oculta las fotos, sino las incorpora a la obra. Así, el lector puede apreciar cómo los hechos inscritos en la foto se adaptan y se deforman en el acto creativo. Bien mirado, la recepción del fotorrelato tiene dos fases. En la primera, los efectos tremendistas y la extrema arbitrariedad con que se reduce lo real a ser material poético no dejan de chocar al lector. En la segunda fase, el irónico distanciamiento de la mirada creadora del autor invita al lector a participar en el juego y a producir una lectura menos subversiva de la foto, o sea, una *corrección* del comentario celiano.

De acuerdo con nuestra definición, el fotorrelato se caracteriza por la hibridación de medios, o sea, la combinación de una foto y un texto. Lo específico de esta combinación consiste en que el contenido del texto no suele ser compatible con el contenido de la imagen. Como la foto es neorrealista y documental, se crea la expectativa de un comentario factual —como lo haría un historiador o un sociólogo—. Pero mientras que la foto no puede menos de repetir la realidad de manera tautológica[3], la parte verbal del fotorrelato (el comentario celiano)

[2] Los fotógrafos de los fotorrelatos celianos se llaman Oriol Maspons, Julio Ubiña, Joan Colom y Enrique Palazuelo.

[3] La frase es de Susan Sontag (ver Ansón 2000: 17).

describe una contrarrealidad. Si en la *docuficción*, lo ficticio se usa para completar la realidad, en el fotorrelato es al revés: la ficción (texto) se apropia lo documental (foto), usándolo como mero complemento. Como ya hemos dicho, las ficciones fotográficas de Cela son unas biografías apócrifas o, más exactamente, unos esbozos de biografía. Estos esbozos suelen ser irónicos, inconsistentes e inverosímiles. Sea dicho de paso que los fotorrelatos, como pertenecen al grupo de los relatos híbridos[4], no pueden considerarse apuntes carpetovetónicos[5]. Por un lado, pertenecen a una fase más tardía de la cuentística celiana, por otro, no tratan de un ambiente rural, sino urbano. Además, la foto incorporada ocasiona otras disposiciones de escritura y recepción. Se trata, sencillamente, de un nuevo paradigma del relato breve.

Fijémonos ahora en algunas particularidades *técnicas* del fotorrelato. Se trata, como queda dicho, de un doble retrato (verbal y visual) de una persona desconocida. Al retrato verbal le incumbe ser etopeya (retrato interior), pues la prosopografía (retrato exterior) está ya *a la vista* en forma de foto. Mediante elementos deícticos, la instancia narrativa hace referencia a esta foto. Así, por ejemplo, el fotorrelato «Puer tarraconensis» empieza como sigue: «A este moreno de verde luna con cara de puta de pueblo o de niñera cachonda le dicen Niño de Tarragona porque nació en Capafons» (Cela 1984: 53). El pronombre demostrativo («este») es anafórico, o sea, se refiere a algo que ya se conoce. Se presupone que el lector, antes de leer, se haya fijado en la foto. Pero, ¿qué exactamente se le comunica al lector mediante la frase citada? Pues, se le facilitan dos datos evidentes (apodo y lugar de nacimiento), un dato cifrado («moreno de verde luna»)[6] y un juicio arbitrario (comparación denigrante). El lector no tarda en darse cuenta de que la información contenida en la foto no se aprovecha de

[4] El relato híbrido, que abarca un solo texto más una sola imagen (cuadro, grabado, foto, etc.), es un subtipo del «relato celiano». Este último es un *hipertexto* en el sentido de Genette, es decir, un texto que se refiere siempre a otro texto anterior (pre-texto). En el caso de *Los viejos amigos*, el pretexto es un texto del mismo Cela; en el caso de los fotorrelatos, el pre-texto es una fotografía de Maspons/Ubiña (*Toreo de salón*), Colom (*Izas, rabizas y colipoterras*) o Palazuelo (*Nuevas escenas matritenses*).

[5] Antonio Vilanova nivela las diferencias genológicas y usa incluso el mismo prólogo para sus ediciones de *Toreo de salón* (1972) y *El gallego y su cuadrilla* (1997). Especialmente grave es la supresión de las fotos de Maspons y Ubiña. En las *Obras completas* (1989-1990), los relatos híbridos se tratan con más rigor filológico, lo que no significa que *todas* las series se hayan publicado con los respectivos cuadros, grabados, fotos, etc.

[6] La cita lorquiana (*Romancero gitano*) apoya la estrategia de concebir un personaje inconsistente.

una manera neutra e imparcial. Es obvio que no hay solidaridad entre la parte verbal y la parte fotográfica del retrato. Por eso, las líneas de isotopía que enlazan la foto con el texto empiezan a oscilar y a dislocarse.

¿Qué pretende el autor con esta sorprendente estrategia narrativa? Pues, a principios de la época de *multimedia*, Cela quiere poner en escena una lucha entre un protagonista (palabra) y un antagonista (foto). Ante la superioridad material de lo que se ve en la imagen (la foto es un signo *indexical*, o sea, lo que reproduce es una realidad de hecho), las palabras deben mostrar la superioridad de la imaginación. Por eso, la parte verbal del fotorrelato trata de dominar e instrumentalizar la foto y, al mismo tiempo, la cuestiona y la traiciona. Esta lectura de la foto es polémica y desleal, el procedimiento es lúdico, ingenioso y paradójico.

En resumen: el fotorrelato es el producto más avanzado del esfuerzo de Cela por conseguir innovaciones en el campo de la narrativa breve.

Antes de empezar con el análisis de los tres volúmenes de fotorrelatos (*Toreo*, *Izas*, *Escenas*) queremos echar un vistazo sobre la *prehistoria* de este subgénero en la obra de Cela. En 1950, en el texto «Una vieja foto con dos mocitos relativamente repugnantes»[7], Cela insinúa cómo debe leerse una fotografía:

> El escritor guarda para su honesto y misterioso solaz una bonita colección de fotografías de muertos anónimos, todos con su pequeña o grande novela pintada en los ojos con el signo de la fatalidad, que tan pocos entienden (*OC*, X, 86).

Claro que no se trata aquí de un programa para la confección de fotorrelatos. Sin embargo, la «novela pintada en los ojos» y el «signo de la fatalidad» serán como el norte de las futuras biografías apócrifas. Esos textos no tendrán el formato de novela, sino de un esbozo a la vez brevísimo y deformante. La «novela» pormenorizada, se encargará a la actividad del lector —un lector *cómplice* en el sentido de Cortázar.

Diez años antes, en 1940, Cela redacta su primer pie de foto. Es un artículo que se publica en *Y*, revista de la Sección Femenina, bajo el título «Fotografías de la condesa de Pardo Bazán» (*OC*, IX, 47-50)[8]. Los retratos de doña Emilia sólo están en la revista, no en la *Obra completa* (1962-1989). La supresión es lamentable, pero se subsana, hasta cierto punto, por las descripciones del autor. Dos décadas más tarde, en el fotorrelato, ya no habrá descripción, sino parodia

[7] El texto forma parte de la colección *Cajón de sastre*.

[8] Ver también Cela 1993: 333-334.

de las fotos. Pero en 1940, lejos de querer provocar a su público femenino, Cela practica una escritura dócil y amena. No se aparta de los hechos (biografía de la Pardo Bazán, historia de España, costumbres de la época, etc.) ni tampoco hay excesos de estilización o deformación. El relato sobre el viaje de bodas de la Pardo Bazán mantiene un tono placentero con matices idílicos y, a veces, suavemente irónicos. Cuando se detiene en esbozar el contexto político de 1868, Cela no tarda en pedir perdón por semejante pedantería y vuelve enseguida a respetar las normas del género elegido: un afable pie de foto con informaciones sobre la joven Emilia y con tópicos al alcance de un público deseoso de galanterías:

> Pero no divaguemos más de lo necesario. Con don José Quiroga se casa la muchacha sólo un año después de las fotografías. Salta, viajera, a Europa, por París: la ventana. En Venecia la esperan góndolas enlutadas; llora un poco en Verona, se emociona en Trieste e irrumpe, femenina, por la Viena valsante (*OC*, IX, 48).

El vocabulario es claramente pre-tremendista; el tono, decentemente nostálgico y en ningún momento mordaz. Cela se limita a escribir un comentario de foto divertido y nada exigente. No decepciona la expectativa de sus lectoras, no produce ficciones atrevidas que podrían desconcertar al público.

En resumen, el artículo sobre la joven Pardo Bazán es una semblanza donde predomina un realismo inofensivo.

2.2. *Toreo de salón*

El volumen *Toreo de salón* (1963)[9] consta de una veintena de relatos cortos que llevan incorporadas sendas fotos de Maspons y Ubiña. Las imágenes inspiran los textos, o sea, cada relato se basa en una foto[10]. Aunque Cela no tenga mucho interés en describir la foto, acepta el reto de adjudicarle un significado. Naturalmente, al reconstruir (o, más bien, inventar) un supuesto pasado al momento congelado en la imagen, no tiene la intención de proporcionar al lector informaciones *enciclopédicas* sobre aquella realidad social que se ve documentada en la foto. De hecho, el comentario celiano no es *útil*, sino tan increíble e inverosímil que, en cierto sentido, la autenticidad de la foto se esfuma ante la ficcionalidad del comentario. Con una rica gama de procedimientos sutiles,

[9] Utilizaremos la reedición de 1984 (Cela 1984).

[10] En muy pocos casos, el relato abarca más de una foto.

nuestro autor juega con la dicotomía *legibilidad/ambigüedad de la foto*. En su lectura de las imágenes, la denotación tiene poca importancia. Cela insiste en la connotación, o sea, en los valores intuitivos, asociativos e idiosincrásicos. Consigue así una extremada subjetivación de la lectura. Su manera de estilizar y deformar el contenido de la foto recuerda a veces las técnicas del expresionismo. Para poder analizar satisfactoriamente la ingeniosa escritura bimedial de Cela, o sea, su lectura de las fotos, recordaremos primero las intenciones de los fotógrafos y comentaremos luego el uso que se hizo de algunas de las fotos en una publicación anterior a *Toreo de salón*.

Los fotógrafos Oriol Maspons y Julio Ubiña se conocen en 1957, se asocian y consiguen encargos para revistas como *Gaceta Ilustrada*. Su colaboración se basa en los principios del realismo documental, aunque sus criterios estéticos no coincidan del todo (*cfr.* Perucho 1986: 144). Mientras que Ubiña aboga por un discurso fotográfico que deja siempre un margen a la imaginación del espectador, Maspons tiende a una crítica social menos camuflada[11]. De acuerdo con un concepto de reportaje que no es ni costumbrista ni de actualidad, Maspons y Ubiña quieren documentar la realidad social del momento sin contentarse con la mera superficie de las cosas.

Cuando Esther y Óscar Tusquets, a principios de los años sesenta, buscan material para su colección «Palabra e Imagen», donde texto y fotografía deben estar en pie de igualdad, Maspons y Ubiña les enseñan las fotos que hicieron del mundillo de los toreríllos. En una entrevista, Maspons se acuerda de cómo fue la colaboración con Cela:

> Las fotos de *Toreo de salón* las teníamos hechas Julio Ubiña y yo, por nuestra cuenta, sin ningún cliente que las quisiera publicar ni nada. Al cabo de unos cuantos años, Esther Tusquets tuvo la idea de hacer un libro y pensamos en Camilo José Cela. A él le encantó la idea. Decía que ya tenía hecho el libro, en sus fichas. Era tremendo: tenía unos ficheros con las palabras que le hacían gracia de diferentes ambientes, como el de las putas, que usó para *Izas, rabizas y colipoternas*. Cela trabajó a partir de las fotos y de sus ficheros, sin necesidad ni deseo de ir a conocer a los personajes en vivo. Decía que no lo necesitaba, que su imaginación estaba por encima (Balsells 1995: 14).

Las fotos del volumen *Toreo de salón* pueden clasificarse, con respecto a temas y contenidos, en tres secciones. En la primera, se reproducen las actividades

[11] En los reportajes sobre la vida de los gitanos y el mundo de los aprendices de torero se trata, obviamente, de mostrar un ambiente de marginados y desheredados (ver Permanyer 1995: 17-24).

de varias academias tauromáquicas de Barcelona. Los escenarios son el tramo solitario de una calle periférica o la trastienda desangelada de una bodega. Los protagonistas hacen prácticas, a veces bajo los ojos de un maestro. Mientras los unos se dedican al manejo de la muleta, los otros hacen el papel de toro, empujando una carretilla provista de cuernos. En la segunda sección, los mismos alumnos, ahora vistiendo el traje de luces, posan delante de unos carteles que llevan el nombre de grandes matadores. En la sección tercera, faltan las personas. Sólo aparecen las paredes de la sala de entrenamiento, adornadas con carteles de corrida y ampliaciones de fotos del volumen *Toreo de salón*. Este sorprendente artificio lúdico que consiste en que los fotógrafos se citen a sí mismos no perjudica la fundamental sobriedad de una fotografía cuya intención es la denuncia social y cuyo rasgo estilístico sobresaliente es un enfoque respetuoso, libre de desprecio o compasión[12].

Hoy es posible contemplar las fotos de Maspons y Ubiña en catálogos de exposición[13], donde su función principal suele definirse como «fuentes de la memoria»[14]. En los años sesenta, no obstante, las fotos se combinaban siempre con textos, lo cual significaba un considerable menoscabo de su potencial semántico. Varias piezas del reportaje de Maspons y Ubiña salieron, antes de publicarse en *Toreo de salón*, en la madrileña revista *Índice de Artes y Letras* (1962), donde ilustraban, por ejemplo, una *short story* de Hemingway («La capital del mundo») y un pasaje del libro de Gómez de la Serna sobre Solana («Toreros de pueblo»). En el primer caso se trata de una simulación de corrida[15], en el segundo, de un retrato de torero[16].

Gómez de la Serna recuerda en su artículo «Toreros de pueblo» (1943) la obsesión de Solana por inmortalizar a los toreros rurales[17]. El famoso pintor estaba

---

[12] Permanyer caracteriza muy acertadamente la factura de aquellas fotos: «Nunca se echan de ver ni el alejamiento ni el desprecio; al contrario, [Maspons] emplea la distancia corta, casi con la pretensión de que con la cercanía el espectador se sienta implicado, comprometido en aquella atmósfera. Ni uno solo de aquellos toreritos aparece despreciado; no llegaron ni llegarían, según manifiesta ya la cámara, pero esa misma cámara parece en efecto respetar las arbitrariedades del destino o las nulas posibilidades de quienes nunca fueron distinguidos por las bondades de la naturaleza. La verdad es que tampoco hay compasión ni el menor aire caritativo» (1995: 20 y ss.).

[13] Ver, por ejemplo, el catálogo *Oriol Maspons. El instante perdido* (1995: 53-61).

[14] Ver el título de la obra de Publio López Mondéjar (1996).

[15] Ver la foto de Maspons y Ubiña incluida en el relato «Ludi plebeii» (Cela 1984: 91).

[16] Ver la foto del relato «Puer tarraconensis» (Cela 1984: 54).

[17] Como ya lo indican los títulos de sus cuadros, Solana pintaba escenas de corrida rural: *Corrida de toros en Turégano, El Lechuga y su cuadrilla, Capea en Ronda, Corrida de toros en Sepúlveda*, etc. Ver, al respecto, *José G. Solana (1886-1945)* 1997-1998: 27, 47, 60 y 61.

convencido del valor de esos toreros y Gómez de la Serna subraya ese juicio cuando dice: «Los toreros de pueblo [...] se juegan la vida por el jornal de un bracero. [...] Todo el toreo vive en estos toreros del pueblo» (1962: 92). Los fotógrafos Maspons y Ubiña están lejos de compartir un sentimentalismo semejante. En su lucha por el realismo documental rechazan todo tipo de mitificación y abogan por la sobriedad y el valor informativo. Su foto (Cela 1984: 54), reproducida en la revista *Índice*, pertenece al ya mencionado reportaje gráfico dedicado a aquellos jóvenes que, en un suburbio de Barcelona, aguantan la embestida de toros postizos y sueñan con un futuro mejor. Como en el texto de Gómez de la Serna se habla de toreros rurales y corridas de verdad, la foto se empapa de un significado que poco tiene que ver con la intención primitiva de los fotógrafos[18].

En el caso del relato de Hemingway («La capital del mundo», 1938) es menos fácil que se confundan los personajes del texto con los de la foto. El protagonista de la *short story* es Paco, un joven extremeño, que trabaja de camarero en una madrileña pensión de toreros. Una noche, junto con su compañero Enrique, improvisa una corrida, simulando la cornamenta del toro con dos afiladas cuchillas. Naturalmente, la cosa termina mal y el narrador de Hemingway oculta la emoción ante la desgracia mediante uno de esos famosos comentarios aparentemente indiferentes: «Una arteria femoral herida se vacía más pronto de lo que uno piensa» (Hemingway 1962: 12). En la foto de Maspons y Ubiña se ve una simulación análoga. Se celebra, no obstante, en plena calle, con una carretilla provista de cuernos. Además, en la foto se trata de un espectáculo tipo verbena con dos *especialistas* que actúan para ganar dinero. Debido a la considerable distancia de temas y contenidos, apenas si hay transferencias semánticas entre lo visual y lo verbal. Quizás el relato de Hemingway añada a la foto una connotación trágica.

En resumen, podemos diferenciar dos tipos y dos efectos de ilustración. En el primer caso (Gómez de la Serna) hay una referencialización del texto, o sea, cuando se habla de *toreros de pueblo*, el lector piensa en el joven que ve en la foto. En el segundo caso (Hemingway) hay una semantización de la foto, o sea, debido a la función de ilustrar una simulación con desenlace mortal, la foto adquiere un significado adicional.

[18] El texto de Gómez de la Serna se refiere, naturalmente, a los toreros pintados por Solana y no a los torerillos fotografiados por Maspons y Ubiña. Como el lector no percibe la distancia temporal entre el texto (1918) y la foto (1958), se producen contaminaciones semánticas y connotaciones indeseables, o sea, el lector confunde al fotografiado con un representante de aquellos «toreros de pueblo» que son el tema de Gómez de la Serna.

Ya hemos dicho que en *Toreo de salón* no se trata de servirse de una foto para ilustrar un texto preexistente. Aquí, la foto precede al texto y, lo que es más importante aún, se incorpora al texto. Cela crea un relato bimedial, cuya parte visual será la foto de Maspons y Ubiña y cuya parte verbal será algo parecido al «apunte carpetovetónico» (semblanza caricaturesca, ausencia de argumento, etc.). Por un lado, Cela deriva la ficción verbal del núcleo visual. Por otro, gracias a un procedimiento minuciosamente calculado, la semántica textual se apodera de la semántica de la imagen en cuanto a enfoques, jerarquías temáticas, etc. Pero vayamos por partes y empecemos por el título. En un principio, el libro de la editorial Lumen se iba a llamar *Los torerillos* (*cfr. Índice de Artes y Letras* 1962: 88). El título definitivo (*Toreo de salón*) impuso una perspectiva distinta, reduciendo el enfoque de Maspons y Ubiña a un aspecto de ningún modo dominante en las fotos. ¿Qué se suele entender por *toreo de salón*? Pues, se trata de una corrida sin toro, o sea, una simulación. Podemos diferenciar al menos dos tipos: 1) el entrenamiento de aprendices de torero con muleta y sustituto de toro en la calle o en una academia de tauromaquia[19]; 2) la simulación lúdica de un pase de corrida en cualquier situación cotidiana, por ejemplo, en un salón. La definición de Cela, en el introito de *Toreo de salón*, es la siguiente:

> El torero sale y el toro, si es un toro como Dios manda y que conoce las reglas del juego, pone todo lo demás. El torero de salón no tiene ayuda. Se necesita, sobre ser torero, ser un gran actor dramático para torear de salón. Decir ¡pasa, toro! a una silla que se queda quieta es mucho menos normal que decírselo a un toro que, a lo mejor, pasa tan de prisa que no da tiempo ni a terminar de decírselo (Cela 1984: 9).

Naturalmente, este espléndido elogio del toreo de salón es pura ironía. Ya veremos que Cela trata con indiferencia a las personas fotografiadas y con ambigüedad a los protagonistas de los relatos.

Para analizar ahora, con más detención, la escritura bimedial de Cela nos parece oportuno empezar por aquellos textos que se basan en las fotos prepublicadas en la revista *Índice*. La primera de ellas pertenece al relato «Puer tarraconensis». En la foto aparece, delante de una pared encalada y adornada de fotos taurinas, un joven que viste el traje de luces y sujeta la muleta, el estoque y la montera. Cela convierte a este joven en protagonista de una breve biografía imaginaria. Algunas fra-

[19] La vida en una academia de toreo barcelonesa se describe muy gráficamente en la película *Il momento della verità* (Italia/España 1965) de Francesco Rosi. Varias imágenes de Maspons y Ubiña podrían tomarse por fotogramas de esa película.

ses de «Puer tarraconensis» casi no se apartan de una descripción exacta, por ejemplo: «Niño de Tarragona gasta el pelo en bucles y luce tez de aceituna» (Cela 1984: 55). El propósito de Cela, sin embargo, no es una lectura realista de la foto. El relato empieza así: «A este moreno de verde luna con cara de puta de pueblo o de niñera cachonda le dicen Niño de Tarragona porque nació en Capafons» (Cela 1984: 53). El lector reacciona con perplejidad ante la violenta tensión que se establece entre foto y texto. Es evidente que las palabras, lejos de someterse a la semántica de la foto, tratan de sojuzgarla.

Ahora bien, lo que parece, en el plano real, un insulto o una calumnia resulta ser, en el plano de la ficción, una transformación paródica. La pista que se le da al lector es el fuerte contraste entre la cita lorquiana («moreno de verde luna»)[20] y los epítetos siguientes («cara de puta de pueblo o de niñera cachonda»). Como el protagonista celiano está concebido con la típica inconsistencia de un personaje de parodia, el lector, una vez superado el desconcierto inicial, tiene dos opciones: o rechaza el texto o busca la clave del procedimiento celiano. Esta clave ha de encontrarse en tres pasos: 1) Se identificará la parodia como tal, o sea, se sacará la conclusión de que lo crudo y agresivo de la escritura celiana va dirigido contra un discurso latente (pre-texto) y no contra aquella persona real que se ve en la foto. 2) Se entenderá que el pre-texto parodiado no es el romance de Lorca sobre Antoñito el Camborio. 3) Se encontrará el pre-texto (la versión original de lo que Cela ha deformado paródicamente) en aquella *lectura normal* de la foto que se constituye en la mente del espectador o receptor medio. Esa *lectura normal* la llamaremos *comentario trivial de la foto*. El comentario trivial es exactamente lo que suele calificarse de *acto de recepción pasiva*, o sea, ese tipo de reacción ante una obra de arte que no suele dejar huella —ni oral ni escrita—[21]. Esbozamos, en lo que sigue, un posible *comentario trivial*, o sea, un posible pre-texto de la parodia celiana. (Este esbozo es, por supuesto, un mero instrumento de trabajo.)

> Este joven de mirada confiada, cuyo nombre aquí no viene al caso, es un típico representante de los muchos aprendices de torero que hay, hoy día, en Barcelona. Por

[20] El verso procede de los romances «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» y «Muerte de Antoñito el Camborio» (Federico García Lorca, *Romancero gitano*). Sea dicho de paso que Cela lo usa también en uno de los comentarios de *Los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes* (1989: 66).

[21] Al principio del siglo XXI, el fotorrelato suele ser un *blog* de fotografía. El *comentario trivial* del lector se añade al texto primitivo en forma de apéndice digital.

su cara morena se diría que este torerito es del sur. Quizás haya abandonado su aldea de origen por un amor infeliz, pero lo más probable es que lo haya hecho por conseguir un trabajo que le saque de la miseria. Posa con orgullo, pero se nota enseguida que a lo sumo llegará —si es que llega— a ser un pobre torero de provincia. El traje de luces, que le han dejado porque era su turno, es de segunda mano y la pared desconchada de la mísera salita de enseñanza tauromáquica le quita todo brillo a una foto que debe anticipar, para los amigos y la familia, las glorias de un futuro soñado con ardor.

Al lector que relacione este hipotético texto de referencia con el relato de Cela le resulta más fácil entender y saborear la parodia. Enumeramos a continuación las transformaciones y deformaciones de más eficacia burlesca.

—Lo que en nuestro *esbozo* del comentario trivial es el amor infeliz por una muchacha de aldea llega a ser en Cela la relación desastrosa con «una vikinga que estaba como un tren» (Cela 1984: 53).

—Lo que en el *esbozo* es la desesperación del joven aldeano, llega a ser en Cela «una crisis nerviosa tan profunda que hasta llegó a pensar en beberse una botella entera de lejía» (Cela 1984: 55).

—En el *esbozo*, el joven, para olvidar su desgracia, sale de la aldea y quiere hacerse torero. En Cela, se hace torero de salón: «Niño de Tarragona se fue de Cambrils y se dio al toreo de salón, disciplina que le vino como mano de santo ya que en ella consiguió ahogar su pasado» (Cela 1984: 55).

Como se ve, Cela destruye soberanamente la lógica interna de la hipotética biografía realista del joven —expuesta en nuestro *esbozo*—, sirviéndose de los típicos procedimientos de parodia. Así, por ejemplo, los hombres se transforman en animales. El joven se califica de «garañón de escandinavas», la muchacha, de «potranca núbil» (Cela 1984: 53). No menos eficaz, dentro de la parodia, es la construcción de series inconexas de epítetos inverosímiles y grotescos. Así, el joven «es políglota», «tiene la voz cálida y pastosa», «está operado de fimosis», etc. (Cela 1984: 55-56).

Podemos decir que el relato «Puer tarraconensis» es, en cierto sentido, un metatexto. Por eso hay que insistir en que Cela no tiene la menor intención de burlarse de una persona real (la de la foto), sino de parodiar un discurso verbal, un imaginario pre-texto trivial. Este hecho fundamental se les escapó evidentemente a los editores de la primera edición de *Torero de salón* cuando imprimieron, en la última página, la declaración siguiente.

> Las fotografías que ilustran este libro se insertan únicamente por su valor artístico y documental, como imágenes vivas de «torco de salón» sin que, por otra parte, los textos de Camilo José Cela guarden relación alguna con las personas que aparecen fotografiadas, ni las quieran aludir (Cela 1963a: s.p.).

Esta aclaración es, naturalmente, una medida preventiva de tipo jurídico, pero nada satisfactoria desde el punto de vista literario porque la ficcionalización de los fotografiados es evidente. Sacamos, pues, la siguiente conclusión: en el fotorrelato «Puer tarraconensis» hay que diferenciar entre tres estratos: la foto (que se refiere a la realidad), el imaginario comentario trivial (que se refiere a la foto) y el relato de Cela (que se refiere al comentario trivial). Mientras que la foto de Maspons y Ubiña es un elemento manifiesto del relato celiano, el comentario trivial del espectador anónimo es un elemento latente, o sea, está implicado en el texto bajo forma de presuposición.

Ahora bien, si identificamos «Puer tarraconensis» con la parodia de un subyacente comentario trivial, no queremos desatender el hecho de que se pueden detectar también pre-textos históricos y discursos sociales no virtuales. Así, por ejemplo, es obvio que las «vikingas» y «escandinavas» recuerdan la ola turística que, a partir de 1960, llega a las costas españolas. Cela evoca esa época, aprovechando ciertas reprimendas eclesiásticas del momento. Veamos un ejemplo (se trata de una declaración del obispo de Ibiza):

> Nadie se explica por qué se autoriza aquí la estancia de féminas extranjeras, corrompidas, corruptoras, que, sin cartilla ni reconocimiento médico, vienen para ser lazo de perdición física y moral de nuestra inexperta juventud (Abella 1996: 249).

La parodia de Cela consiste en dar un paso más y hacer que la escandinava no sólo quiera corromper y perder al pobre toterito, sino incluso casarse con él. Fracasa, naturalmente, ante la muy católica intransigencia del macho ibérico.

Otra alusión a los anatemas de la época contiene una frase en la que Niño de Tarragona se dirige al mismísimo autor: «¡Qué mujer, don Camilo! ¡Lo menos parecía Miss Europa!» (Cela 1984: 53). Claro que Cela alude aquí a la moda de proclamar miss del lugar a la más guapa o atrevida de las nórdicas semidesnudas. Para poder apreciar cómo el texto se hace eco de las indignadas condenas de la Iglesia con respecto a tales concursos inmorales ponemos otro ejemplo. Habla, en este caso, el cardenal Pla y Deniel:

> En los concursos de ganado se atiende sólo al cuerpo de los animales que carecen de alma racional, pero en los concursos de hombres o de mujeres, por ser personas humanas, hay que atender a algo más que su cuerpo. En consecuencia, reputamos contrario a la moral y culpable del pecado de escándalo cualquier certamen en el que se glorifiquen y premien los atributos estrictamente corporales de las personas (Abella 1996: 250).

De hecho, al hablar de «garañón» y «potranca núbil», o sea, de animales sin alma, Cela no hace otra cosa sino exagerar burlescamente la convicción del cardenal de que España ha de considerarse el bastión moral de Occidente.

Resumimos: en el relato «Puer tarraconensis», la mirada creadora de Cela no sólo transforma paródicamente una hipotética *lectura trivial* de la foto, sino que reproduce también, poniéndolos en solfa, varios discursos sociales de los años sesenta.

Como muchos de los artificios de estilización y distanciamiento[22] del relato «Puer tarraconensis» volverán a utilizarse en los demás textos queremos resumir algunas observaciones y formular tres premisas de la escritura celiana en *Toreo de salón*: 1) Cela no emplea la foto como ilustración. 2) Cela hace de la foto un elemento íntegro e irrenunciable del relato. 3) Cela practica una lectura deconstructiva de la foto[23]. Lo primordial, para Cela, no es la realidad reflejada en la imagen sino la construcción de mundos ficticios. De hecho, cuando Cela escribe los relatos de *Toreo de salón*, no escribe sobre las fotos propiamente dichas, sino sobre cómo se imagina la reacción del público ante esas fotos. Cela se ingenia unos comentarios (más o menos) triviales y los utiliza para desvirtuarlos, subvertirlos, deformarlos. Su mirada se dirige hacia una estructura verbal y no hacia la realidad exterior. Cuando Maspons y Ubiña fotografían a determinados grupos sociales de la Barcelona de los años cincuenta (gitanos, torerillos, etc.) quieren llamar la atención sobre la realidad de esos marginados. La intención de

[22] No cabe duda de que Cela ha de verse en la tradición del esperpento valleinclaniano. Sin embargo, no debería olvidarse tampoco la técnica brechtiana de distanciamiento. Cela choca al lector con sus lecturas nada literales de las fotos y quiere, así, provocar en el lector/espectador una actitud crítica y cognoscitiva.

[23] En Cela se encuentran los siguientes rasgos de deconstrucción: se rechaza la existencia de una interpretación autoritativa. No se acepta una intención del autor anterior al texto (o, en nuestro caso, a la foto). Se escogen arbitrariamente partes del texto, la lectura no tiende a la totalidad del texto. Se expresa un fuerte interés por lo marginal. La (rechazada) identidad del texto, fijable en una lectura *normal*, se subvierte. El contexto se amplía arbitrariamente. Se trata de dar pruebas de la irracionalidad del texto, aduciendo que cualquier lectura ha de considerarse, en última instancia, una lectura equivocada.

Cela es totalmente distinta. No verbaliza el mensaje visual de los fotógrafos, sino se imagina un *comentario trivial* para deconstruirlo enseguida. Lo primario es la referencia a la virtualidad de un discurso verbal, lo secundario, la referencia a la realidad reflejada en las fotos.

No se puede negar que también aquella mirada que Cela dirige hacia la foto es, al principio, una mirada *normal*. Pero esa mirada se convierte en mirada creadora (*cfr.* Marina 1993: 29-42), o sea, en una lectura ingeniosa de la foto. Esto significa que, por un lado, Cela lee las fotos contra las intenciones de Maspons y Ubiña y que, por otro, su lectura cambia continuamente de rumbo. Muchas veces tergiversa la evidencia fotográfica, insinúa juicios extravagantes, provoca asombro y perplejidad. Con todo, insistimos en que no se trata nunca de ofender ni calumniar a las personas fotografiadas porque en los textos de Cela no se habla de esas personas, sino de unos seres imaginarios, aunque derivados de sus homólogos reales. La foto de Maspons y Ubiña es para Cela un estímulo imprescindible, pero este estímulo no determina su actividad de narrador.

Pasemos ahora a aquella foto que se utilizó, en la revista *Índice*, para ilustrar la *short story* de Hemingway. El correspondiente relato de Cela se titula «Ludi plebeii» y es un auténtico contramodelo de «Puer tarraconensis». Ahora ya no se trata de parodiar el hipotético comentario trivial, sino de superarlo gracias a la construcción de un texto coherente, plausible y no burlesco. En el centro del relato «Ludi plebeii» están dos chicos, Remigio Vega y Luisito Manzano, que practican el toreo simulado para ganar dinero. Esta vez, Cela presenta a sus protagonistas con simpatía. El relato está libre de sarcasmos y el discurso taurino se usa con especial maestría y mucho humor:

> Remigio Vega, cuando se las tiene que haber con un torero de salón de los que no dan propina, saca a relucir el resabio y lo tunde a cornadas y a coces; en eso se le nota a Remigio Vega que está ya muy toreado (Cela 1984: 90).

Otra novedad del relato «Ludi plebeii» consiste en que Cela echa un vistazo crítico a la historia de España, esbozando un panorama que da cabida a marginados, minorías y perdedores. Así, por ejemplo, se compara a los espectadores de la simulación taurina con el público del garrote vil; se hace pertenecer a los dos torerillos a la minoría judía[24]; se insinúa, con respecto a la situación de posguerra, que el pertenecer a un bando u otro era, a menudo, el resultado del azar:

[24] De hecho, hay muy pocos toreros judíos.

El padre de Luisito Manzano, como es excombatiente, sentó plaza de guardia; la verdad es que ni le costó siquiera demasiado trabajo. Al padre de Luisito Manzano le pilló el fregado en Burgos y, claro es, fue nacional y llegó a sargento de ingenieros. Si le llega a coger en Murcia, sólo Dios sabe lo que sería de él y hasta dónde hubiera llegado (Méjico, Venezuela, Chile, etc.) (Cela 1984: 89).

A pesar del tono crítico y nada burlón de este relato, hay poca coherencia en el tratamiento de los temas (judíos, garrote, Guerra Civil). Desde luego, Cela no quiere redactar una disertación sistemática. Que los primores del volumen *Toreo de salón*, en su conjunto, se llamen «improvisación argumental», «originalidad estilística», «virtuosismo idiomático» y no, precisamente, «coherencia temática», este hecho salta a la vista si comparamos los fotorrelatos celianos con el libro *Los Sanfermines*, publicado igualmente en 1963. En este caso, la relación entre fotos (Ramón Masats) y texto (Rafael García Serrano) es perfectamente transparente y convencional. Los comentarios verbales completan la información fotográfica y apoyan la estructura del reportaje, o sea, la secuencialidad de las fotos. A diferencia de este tipo de colaboración *leal*, Cela no se muestra solidario con los objetivos de los fotógrafos. Las fotos de *Toreo de salón* se instrumentalizan arbitrariamente. Así, la unidad del reportaje gráfico se atomiza. El resultado es una serie inconexa de semblanzas de ficción[25].

Con todo, el orden de los relatos bimediales sobre los *torerillos* no deja de ser sistemático, como se refleja en un curioso índice redactado en latín. El «Introitus» es una breve introducción al toreo de salón. El primer capítulo («Palaestra») trata de público, attrezzo y escenarios. En el segundo capítulo («Mimi personae») se cuentan episodios de la vida de una decena de torerillos retratados con el traje de luces puesto. El tercer capítulo («Schola doctrinae») consta de un solo relato, que se basa en una serie de siete fotos y presenta el toreo de salón como *mise en abyme*. La parte práctica del toreo de salón es tema de la segunda parte («Repraesentatio»). Finalmente, en el capítulo «Ite, mimus est», el espectáculo de la simulación taurómaca se declara terminado.

[25] Si se compara el relato híbrido celiano con textos temáticamente afines de otros autores, el carácter posvanguardista o tardomoderno del volumen *Toreo de salón* salta aún más a la vista. Así, por ejemplo, Domínguez Ramos (2000: 219-223) escribió un microrrelato («Los alegres maletillas») sobre dos torerillos de salón que, fácilmente, podrían ser los chicos reproducidos en la foto de «Ludi plebeii». No obstante, la escritura paródica y deconstructiva de Cela se opone diametralmente al realismo cómodo y *culmario* de Domínguez Ramos.

Ya hemos dicho que Cela rechaza la interpretación convencional (*trivial*) de las fotos. Esta distancia se subraya irónicamente con los títulos de capítulo en latín. La mayoría de los vocablos y sintagmas provocan asociaciones religiosas (*Vade retro, De profundis, Introitus, Ite missa est*), de manera que el ritual taurino (toreo de salón) se compara con la liturgia católica. En algunos casos, sin embargo, el empleo de palabras latinas parece un mero capricho. Así, por ejemplo, en el relato «Ave Caesar», el torerillo de la foto, ensayando ceremoniosamente el saludo con la montera, se califica de «gladiador» (Cela 1984: 31). En la foto del relato «Domus merdae» hay un torerillo sentado en un taburete, lo que Cela comenta como sigue:

> En latín queda mejor. Vamos, la verdad es que en latín queda casi bien. Domus merdae, suena y no huele. La casa de la mierda suena, sí, pero también huele y no a ámbar (Cela 1984: 41).

Hemos constatado que Cela lee las fotos a contrapelo y les inventa a los fotografiados unas semblanzas apócrifas. El relato «Alvearius» puede considerarse como poética implícita de ese tipo de biografía ficcional. La foto muestra un callejón de barrio, donde seis jóvenes simulan pases de corrida con muleta, capote y carretilla de cuernos. Aunque el primer plano está claramente dominado por la actividad de los torerillos, Cela cambia el enfoque y se dedica a varias mujeres que están en los balcones laterales. (De hecho, nos encontramos en el capítulo «Palaestra», donde se habla, entre otras, del público.) Con la ironía de siempre, Cela califica a las fotografiadas de «abejas» y elabora con pocas pinceladas sus bosquejos biográficos[26], justificando la evidente arbitrariedad de su proceder narrativo con la supuesta falta de documentos:

> Dos son las filas de casas, cada una de ellas alzándose sobre su acera: la de la moto con sidecar y la del cajón del heladero. En ésta, dos abejas se asoman al balcón. Se llaman Pepita y Paquita Sedano Tamarón, vale lo que se va a decir; si no, sobra todo lo que se dirá: ya es sabido que, a veces, fallan las fuentes históricas y se arman unos bochinches de cien mil pares de diablos (o de pelotas, a elegir). Pepita y Paquita cantan zarzuelas. Pepita y Paquita van algo estreñidas. A Pepita y a Paquita las plantaron los novios, etc. Pasemos a la otra acera (Cela 1984: 22).

[26] Hay aquí, en varios respectos, una alusión a *La colmena*.

Una vez más podemos ver que el Cela de *Toreo de salón* se las echa de demiurgo. Con un guiño socarrón da a entender al lector que la existencia más o menos esquemática de los personajes depende de un plumazo, de un capricho del narrador omnipotente. Así, no carece de lógica que el autor de *La colmena* condene a una de las abejas de «Alvearius» al limbo de los personajes tomados en consideración, eso sí, pero luego desechados.

> La abeja que se asoma al balcón del primero de la tercera casa, queda ya algo lejos para que se le pueda leer la historia en las rayas de la frente (Cela 1984: 24).

Naturalmente, la lectura ingeniosa de las fotos resulta incompatible con una interpretación simbólica. La relación que establece Cela entre foto y texto no llega nunca a tener la estructura de un emblema, un símbolo colectivo o —en la terminología de Roland Barthes (*Mythologies*)— un «mito social». Cela no quiere descifrar la foto sino incorporarla a un relato ficcional. No obstante, podemos imaginarnos un espectador que vea la foto de «Alvearius» fuera del contexto de *Toreo de salón* y la lea simbólicamente. Entonces, los jóvenes que están practicando la simulación taurina en un callejón sin salida representarían, por ejemplo, la falta de perspectivas de la educación franquista. Claro que la escritura bimedial de *Toreo de salón* está encaminada por otros derroteros. Lejos de querer descifrar el mensaje de los fotógrafos, Cela tapa los significados de lo visual, se fija en elementos marginales (las «abejas») y practica así una lectura deconstructiva de la foto.

Hemos podido observar que los protagonistas de las biografías apócrifas de *Toreo de salón* no pasan nunca de ser un mero esqueleto de personaje. La estructura de esas semblanzas —una concatenación de pocos elementos imprescindibles— aparece con particular claridad en el relato «Procos». La parte verbal de «Procos» consta de siete apartados, cuyo primero es una descripción de la foto.

> El joven con cara de inflagaitas (obsérvense sus carrillos) [...] se retrata bajo la insignia de la autoridad [...]: el cuerpo ligeramente ladeado, la mano en la rodilla, el otro pie delante y el mirar entre consentidor e inquisitivo (Cela 1984: 37).

En el apartado segundo se ofrece un comentario burlesco sobre el *punctum* (en el sentido de Roland Barthes 1992: 63-67), o sea, aquel detalle inesperado que, pinchando, fascinando y obsesionando al espectador, estorba la serenidad de la contemplación. Como el torerillo está sentado debajo del grafito «autoridad» pretende ser —así le parece a la instancia narrativa— causa (torero) y juez (presidente de corrida) al mismo tiempo.

> El joven con cara de lechuguino (obsérvese su ademán) duda entre la palestra y el solio, y puesto a elegir, opta por quedarse con los dos. Así se acaba antes (Cela 1984: 37).

En el apartado tercero, el torerillo anónimo recibe un nombre y se provee de un apodo que recuerda a un torero de verdad:

> Al Obdulio Pimentel Gutiérrez, en el mundillo del toreo de salón le llaman Niño de la Categoría II, en recuerdo de su medio pariente Isidro Otero (Cela 1984: 38).

En el apartado cuarto, el nombre imaginario se acredita por datos históricos sacados de la enciclopedia taurina de Cossío (*cfr.* 1945: 699):

> Este Isidro Otero, Niño de la Categoría, no debe confundirse con el también matador de novillos Isidro Otero Roca, natural de Betanzos (Cela 1984: 38).

En el apartado quinto, Cela inventa un detalle biográfico grotesco:

> El Obdulio Pimentel Gutiérrez, Niño de la Categoría II, padece de hernia, lo que no le permite progresar en el arte sino con mucha lentitud (Cela 1984: 38).

En el apartado sexto, el detalle biográfico grotesco se amplía:

> El Obdulio Pimentel Gutiérrez, Niño de la Categoría II, piensa comerse el mundo por los pies, en cuanto le quiten la hernia. ¡A mí me hubiera gustado ver a Manolete con hernia! —solía decir (Cela 1984: 38).

En el apartado séptimo y último, el detalle biográfico grotesco da lugar a un ingenioso comentario supremo que sirve de colofón:

> El Obdulio Pimentel Gutiérrez, Niño de la Categoría II, no lleva su hernia con resignación [...], lleva su hernia con un braguero de confección casera que le hizo la mamá del funerario con un duro de plomo (Cela 1984: 38).

Si prescindimos de los elementos no constitutivos en la parte verbal de «Procos», podemos decir que la estructura abarca cinco elementos básicos: 1) descripción reconocible de un pormenor de la foto; 2) determinación del *punctum*; 3) invención de un nombre estrambótico; 4) constatación (a veces, narración) de un percance biográfico inaudito; 5) comentarios ingeniosos y burlescos. La fundamental incompatibilidad e incoherencia de estos elementos radica en el

hecho de que la superficie de una persona fotografiada se combine con la vida interior de un personaje ficcional a cuya intimidad sólo puede tener acceso un narrador omnisciente. El incorporar una foto documental a un relato ficcional significa, naturalmente, una transgresión (el fotografiado es convertido, sin consentimiento previo, en protagonista de una vida apócrifa). El lector se da cuenta de esta transgresión y asume, *nolens volens*, el papel de cómplice.

El relato cuya hechura más discrepa de la pauta biográfica que estamos analizando se encuentra en el centro del libro y se titula «Explicationes verbi gratiae». Por esta vez, el autor redime al protagonista de ser la víctima de burlas ingeniosas y le concede incluso el papel de narrador (licencia de mentir inclusive). El relato lleva incorporada una serie de siete fotos que muestran al maestro de tauromaquia rodeado de cuatro alumnos. El grupo se encuentra en una salita de prácticas, donde el héroe —se trata otra vez de Obdulio Pimentel Gutiérrez (ver arriba)— narra su imaginario viaje a Nueva York, donde fue testigo de la presentación de un toro electrónico, que describe así:

> El toro viene como si estuviera vivo, pero por su sitio: no comiéndote los terrenos, ni cerdeando, ni cabeceando, ni derrotando, ni nada. Ya digo, por su sitio, y pastueño como un torito de carril. [...] ¡Da gusto torear al toro electrónico! Cuando pasa el tiempo reglamentario, el toro cuadra solo para que lo mates. Te avisa con una lucecita que se enciende y se apaga, como la de los coches. La tiene encima del morrillo, y es como un rubí sólo más grande (Cela 1984: 75).

En este relato, Cela respeta el enfoque de los fotógrafos y el argumento sugerido por la secuencialidad, pero lee las fotos en sentido figurado. La burla es más sutil porque Obdulio —manipulado por el autor del relato— verbaliza el secreto deseo de todos los torerillos de disponer de un instrumento técnicamente perfecto para sus prácticas[27]. La ironía de Cela consiste en demostrar que los torerillos sólo piensan en perfeccionar la simulación y no en ejercer el toreo de verdad. Se trata, no obstante, de una ironía suave, llena de simpatía y expresada en un discurso taurino insuperable. El personaje Obdulio se convierte en portavoz del mismo Cela para describir el utópico y divertidísimo espectáculo de un toro manejable con mando a distancia. Naturalmente, la máquina yanqui se parece más a una atracción de verbena que a un instrumento de trabajo taurino:

[27] Los sustitutos de toro no siempre funcionan satisfactoriamente. En el relato «Furor quidam» se narra, precisamente, la historia de un chico navarro que encarna un toro de salón «ilidiable» (Cela 1984: 97).

> Si le das una entera y le llegas al corazón, ¡zas!, ¡premio! El toro electrónico empieza a soltar petardos por el culo y de los cuernos le salen como unos fuegos fatuos. Las orejas se le caen solas [...] y la banda empieza a tocar un pasodoble. ¡Qué emoción! (Cela 1984: 77).

La estructura del relato «Explicationes verbi gratiae» es narrativa en el sentido convencional del término. Como el núcleo es un motivo literario y no la rivalidad entre lo visual y lo verbal, la originalidad reside, esta vez, menos en la dicción que en el argumento. Conviene recordar que el graciosísimo relato se concibió cuando todavía ningún lector tenía un ordenador en casa[28]. Entonces, el texto celiano no aludía a un presente real sino a un pasado literario. Así, como el inventor del toro electrónico se califica de «sabio alemán», es evidente que Cela alude a *El jugador de ajedrez* de Edgar Allan Poe. En este relato se narra la historia de un supuesto autómata de ajedrez, creado por el barón de Kaempelen, *sabio alemán*. También en este caso la intertextualidad celiana se basa en pre-textos literarios reales.

Aunque Cela no tiene interés en dar una minuciosa descripción de la foto, no deja nunca de estudiarla atentamente. A veces, como ya hemos dicho, nos comunica lo que Barthes solía llamar *punctum*. No obstante, para Cela el *punctum* es casi siempre un detalle ridículo. Veamos unos ejemplos: en la primera frase del relato «Petronius» se trata de las medias del fotografiado —«No tiene varices, Petronio, que son las medias haciéndole arrugas y bubones» (Cela 1984: 45)—; en «Vademecum» es el traje de luces —«El traje le viene algo grande, cierto es, pero eso [...] es detalle que no le preocupa mayormente» (Cela 1984: 65)—; en «De profundis», el *punctum* no es un mero detalle, sino una especie de *leitmotiv*. Se trata de un par de zapatos colocados absurdamente en la mesita donde se apoya el retratado. Parece que Cela, en «De profundis», se hace eco del hipotético comentario trivial («¡Qué fotógrafo más torpe! ¿Por qué no ha quitado los zapatos de en medio?») y se burla de la mala fotografía. Sea dicho de paso que Cela no se refiere nunca, en *Toreo de salón*, a los fotógrafos Maspons y Ubiña. Tampoco valora la calidad o el estilo de las fotos. No obstante, en «De profundis», se combina la inevitable semblanza apócrifa con la reconstrucción burlesca del proceso genético de la foto. El artificio consiste en hacer alternar la voz del narrador con la del fotógrafo imaginario, que se dirige al torerillo.

---

[28] Moreira (1994: 315) reproduce un pasaje del artículo antitaurino que publicó el estadounidense Nigel Rowe en el *ABC* (10-XII-1982). Dos décadas más tarde que Cela, Rowe vuelve a inventar el toro electrónico. Naturalmente, la intención del yanqui es poco castiza porque declara: «Mi invento terminaría con el salvajismo que presenta el martirio de un animal indefenso».

> Por favor, no ponga cara de oficio de difuntos. ¡Quieto un momento! Gracias. [...] Lavativa, por eso de la querencia, se retrata en postura de novio o de soldado. El retratista le dijo: apóyese en el velador. Y no se preocupe de los zapatos, que no saldrán. Después, salieron. Se conoce que el retratista no tomó bien las medidas. [...] En el suelo hay media docena de colillas. No se preocupe de las colillas, que no saldrán —le dijo el retratista. Después, salieron. Se conoce que el retratista era medio cegato (Cela 1984: 57-58).

Naturalmente, cuando el narrador se burla de un fotógrafo que primero promete una bonita foto y luego muestra la fea realidad, no se trata de dirigir una crítica camuflada e implícita contra el realismo documental de Maspons y Ubiña. Como hemos dicho, Cela no se preocupa por los fotógrafos. El uso del tema *fotografía* en el relato «De profundis» se debe únicamente a la intención de llevar a cabo una lectura ingeniosa basada en el *punctum*. Y como —para Cela— una lectura literal no sería ingeniosa, no se le ocurre tratar el tema *fotografía* cuando, efectivamente, en el relato «In illo tempore», la foto muestra a un fotógrafo que está ejerciendo su oficio. De acuerdo con las reglas del juego, lo verbal ha de supeditar lo visual, o sea, el artificio de Maspons y Ubiña —una *mise en abyme* (en la foto se hace una foto)— no es el tema ni se menciona siquiera en el respectivo texto de Cela.

Hemos tratado de comprobar que lo específico de la escritura celiana en *Toreo de salón* consiste en el fuerte contraste entre la fotografía documental y la deformación verbal de la realidad reflejada en las imágenes. Ahora bien, si en una reedición de estos relatos se suprimieran las fotos, se perdería inevitablemente la fructífera tensión entre la parte visual y el texto. Sólo en contacto con las fotos de Maspons y Ubiña la escritura irónica y caricaturesca de Cela puede desplegar el abanico de sus artificios y efectos sutiles. La función de las fotos consiste en corregir y desmentir el carácter evidentemente apócrifo de los bosquejos biográficos de Cela. El fuerte contraste entre foto y texto desconcierta al lector y, al mismo tiempo, lo intriga. Así, la lectura arbitraria y figurada de Cela provoca en el lector una lectura literal. Hemos querido mostrar que los procedimientos de Cela se han de apreciar y saborear delante del telón de fondo de esa lectura literal. Claro que en una edición sin fotos —existen al menos dos[29]— la singular arquitectura de *Toreo de salón* se viene abajo.

[29] Ver, por ejemplo, Cela 1972.

La irrenunciabilidad de las fotos se deduce también de unas señales tan perentorias como las remisiones y referencias textuales. En «Domus merdae», por ejemplo, se lee con respecto al fotografiado: «El mozo de la fotografía [...], a pesar de su manifiesto desinterés por la ciencia (que se le supone e incluso se ve en la cara), hubiera sido un buen punto de mira» (Cela 1984: 42). No cabe duda de que sin la foto, incorporada al relato, esta frase carecería de sentido. Lo mismo vale para aquellos íncipits que contienen elementos deícticos del tipo «He aquí, de izquierda a derecha» («Gladius, gladius, gladius»), «A babor, una bicicleta» («Epistula ad amantes»), «El joven con cara de inflagaitas (obsérvense sus carrillos)» («Procos»), «A este moreno» («Puer tarraconencis»), etc.

Queremos dejar constancia de que tampoco nos parece lícito sustituir las fotos por caricaturas, como pasó en la edición de Amorós (Cela 1991a). De esa manera, se repite el error de reducir la complejidad de los textos celianos a una monomedialidad insostenible. Mientras que las fotos de Maspons y Ubiña eran al mismo tiempo pre-textos y co-textos —o sea, Cela se inspiró en ellas y después las integró materialmente en los relatos—, las caricaturas de Vintes, en la edición de Amorós, son meras ilustraciones, unos post-textos que no tienen nada que ver con el proceso genético de los textos celianos. Cuando, para poner un ejemplo, Cela escribe sobre el torerillo Vademecum: «hasta le asoman las alitas blancas y de oro por las orejas» (Cela 1984: 68), Vintes dibuja una caricatura donde aparece efectivamente un torero con alas de ángel (Cela 1991a: 349). Aquí se ve hasta qué punto la caricatura gráfica petrifica tautológicamente la caricatura verbal[30]. Cela quería exactamente lo contrario, o sea, una relación dinámica entre lo verbal y lo visual. En la edición de Amorós no hay rastro alguno de la intención de Cela de leer a contrapelo y deformar paródicamente las fotos neorrealistas de Maspons y Ubiña.

Un ejemplo particularmente chabacano y contraproducente es la caricatura que Vintes dedica al relato «Puer tarraconensis». En ella se ven el torerillo del título, una sueca exuberante con su compañero nórdico y el mismísimo Cela[31], de

[30] Una tautología parecida que, sin embargo, no se debe a la torpeza de los editores, se encuentra en la siguiente «greguería ilustrada» sobre un caso de *toreo de salón*: «El fotógrafo de jardín toma aspecto de toro bravo cuando se mete debajo del paño negro y parece embestir con el unicornio del objetivo. Un día sucederá que el matador de toros aproveche ese momento y se tire el lance de matarle a bastón» (Gómez de la Serna 2001: 1130). Como la chispa del texto no es de las más brillantes, el autor consideró aconsejable añadir un dibujo aclarador y redundante.

[31] En la mitad de las caricaturas aparece Cela, a veces de torero de salón, con las iniciales «CJC» en el pecho (Cela 1991a: 349).

guardia civil, delante de una plaza de toros. El *mensaje* del dibujo no tiene nada que ver con la foto original y muy poco con el texto de Cela. La caricatura gráfica hace fracasar el llamamiento implícito que el relato dirige al lector para que éste reconstruya con medios realistas aquella hipotética historia, derivable de la foto, que Cela deformó paródicamente. Aún más lamentable es la modernización del «toro electrónico» («Explicationes verbi gratiae»), que Vintes convierte en toro de rodeo americano (*cfr.* Cela 1991a: 355). La originalidad de la visión celiana del año 1963 sólo se concibe gracias a unas fotos que muestran la realidad española de aquella época. Repetimos, pues, que los textos del volumen *Toreo de salón* forman parte de unos relatos bimediales que, en las reediciones sin foto, han sufrido —y sufrirán siempre— un truncamiento inadmisible.

2.3. *Izas, rabizas y colipoterras*

Igual que los textos de *Toreo de salón* (1963), los fotorrelatos de *Izas, rabizas y colipoterras* (1964)[32] se presentan como esbozos biográficos. Pero esta vez, Cela trabaja con fotos de prostitutas. No conoce a las mujeres ni quiere conocerlas. Lo que sí le interesa es el efecto de una ficción cuyo carácter enfático resulta de la colisión de campos de referencia empíricos y ficcionales. Cela no quiere narrarnos la vida de un personaje imaginario, sino de una persona real. Nos la muestra en una foto. Se trata de una mujer que vive, a la vuelta de la esquina, su vida perfectamente fáctica. Mediante la lúdica confusión de dos tipos de comunicación (pragmática versus ficcional), Cela quiere probar dos cosas: que lo verbal es superior a lo visual y lo ficticio a lo real.

Hasta aquí, el paralelismo con *Toreo de salón* es evidente. Pero hay también diferencias. La novedad más importante de *Izas, rabizas y colipoterras* consiste en que las imágenes usadas son *fotos robadas*, o sea, unas instantáneas que se hicieron sin el consentimiento de las personas fotografiadas. Joan Colom, galardonado a los 82 años con el premio Nacional de Fotografía (2002), no fue nunca fotógrafo de profesión (*cfr.* Balsells y Ribalta 2004: 13-21). Hasta la jubilación trabajaba de contable en una empresa textil de Barcelona. Él mismo solía caracterizarse como «fotógrafo dominguero» (Colom 2004: 59). Practicaba la fotografía testimonial y directa, libre de estilizaciones y esteticismos. Le interesaba la gente humilde y marginada del Barrio Chino (niños, viejos, prostitutas), del ba-

[32] Edición utilizada: Cela 1984a.

rrio Somorrostro (gitanos) y del mercado del Born (jornaleros). A las prostitutas del volumen *Izas, rabizas y colipoterras* las fotografiaba entre 1958 y 1961. El libro significó para Colom, quien había tenido su primera exposición individual en 1961, un éxito impresionante. Por otro lado, debido al escándalo que provocó la protesta de una de las mujeres fotografiadas (ver abajo), se apartó de la fotografía hasta los años ochenta.

El Colom de *Izas, rabizas y colipoterras* quería documentar la vida de la gente desfavorecida. Es innegable que salvó, con su inevitable Leica, la esencia del Barrio Chino de la época. A diferencia de un Brassaï, con sus famosas series sobre el París secreto de los años treinta, Colom no preparaba la escena ni apuntaba directamente a la gente[33]. De hecho, practicaba una fotografía clandestina. Fotografiaba a las prostitutas con la máquina a escondidas, disparando sin mirar por el visor[34]. Sólo gracias a esta técnica de cámara oculta, Colom obtuvo las imágenes del Barrio Chino reproducidas en *Izas, rabizas y colipoterras*.

Con las fotos de Colom, Cela confecciona otro volumen de la colección «Palabra e Imagen» (Lumen). Los relatos se organizan de acuerdo con una *tipología* de prostitutas. El criterio[35] es la edad, de manera que los cinco capítulos de la parte principal del libro se dedican a cinco *tipos* (izas, rabizas, colipoterras, hurgamanderas y putarazanas). Mientras que el grupo de las más jóvenes se caracteriza en un estilo llano —«Las izas [...] están todavía de buen ver» (Cela 1984a: 85)—, la condición de las viejas se describe con perífrasis neobarrocas —«De la vejez no se libra más que quien muere joven. Caminemos a trancas y barrancas el tranco de las putarazanas, el jubileo de las hueras pompas y las horras vanidades de este bajo mundo» (Cela 1984a: 30)—. La ironía de las expresiones usadas es evidente. A pesar del alarde de erudición terminológica, el lector nota enseguida que el sinfín de voces sacadas de diccionarios históricos y textos antiguos se emplea arbitraria y contradictoriamente. Menos plausible aún es la subcategorización de las cinco cla-

[33] El contraste entre ambos fotógrafos se puede apreciar en el volumen (catálogo de exposición) *Brassaï-París, Colom-Barcelona: resonancias* (2003).

[34] Joan Fontcuberta comenta al respecto: «Este sistema de trabajo dejaba un tanto al azar el control del encuadre y descartaba el enfoque selectivo, lo cual, añadido a la granulosidad de la emulsión y a un ocasional efecto de borrosidad ocasionada por el movimiento, componía el marco retórico que fijaría el marco plástico de la radicalidad documental, sacrificando cualidad estética por valores testimoniales» (2004: 48).

[35] Debido a esta tipología, el libro tiene una apariencia de unidad. De hecho, cada relato guarda su autonomía, o sea, entre los textos no hay anáfora ni catáfora. Se trata, usando la terminología de Iriarte López de un «libro de cuentos» y no de un «ciclo» (2001: 612).

ses de prostituta. Así, por ejemplo, es obvio que los tres subtipos de *hurgamandera* («chai», «chamicera», «churriana») se juntan tan sólo por la aliteración y no por la semántica. Si echamos mano al diccionario vemos que una *chai* es, en realidad, una prostituta «jovencita» (Sanmartín Sáez 1999: 208) y no, como afirma Cela, una vieja y de mal aspecto. Por otro lado, la *chamicera* no es una prostituta mayor, sino una de ínfima categoría —aunque no tenga que vivir o trabajar necesariamente en un «chamizo», o sea, una choza sórdida (Sanmartín Sáez 1999: 209)—. El hecho de que la tipología de la prostitución no dependa sólo de la edad sino también del lugar de operación —prostituta de carretera, de club de alterne, de barrio chino, etc. (Sanmartín Sáenz 1999: 515)— no se refleja para nada en la (seudo)sistematización celiana que, en lugar de reproducir la situación léxica al respecto, la deconstruye lúdicamente.

Se ve, pues, que las explicaciones y clasificaciones de *Izas, rabizas y colipoterras* son tan burlescas e irreverentemente caóticas como en *Toreo de salón*. Lo lúdico e irónico del procedimiento repercute con particular claridad en la escritura del relato «Chamicera comiendo pipas». Según Cela, la prostituta que se ve en la respectiva foto es una «chamicera». Pero en lugar de determinar qué rasgos del individuo coinciden con los del género, Cela define el género adjudicándole los rasgos (perfectamente accidentales) del individuo, o sea, procede al revés. En la mencionada foto hay, delante de una entrada que lleva el cartel «Habitaciones», una prostituta que come pipas y escupe las cáscaras. Este *punctum* (Barthes 1992) es para Cela el punto de partida de una definición del supuesto género «chamicera» (subcategoría de «hurgamandera»). Veremos que los ingredientes de la definición son la animalización, la anáfora y el *nonsense* elevado.

> Las chamiceras, como los guacamayos, se alimentan de pipas de girasol, la flor política siempre orientada al sol que más calienta. La técnica del escupido de los restos no es fácil y hay chamiceras que se pasan años y años ensayando hasta conseguir un estilo depurado [...]. Las chamiceras, como los guacamayos, son fauna longeva, ganado que llega a centenario con frecuencia [...]. Las chamiceras, como los guacamayos, suelen vestir alegremente; tienden a taparse las carnes con ropajes de vistosos colores [...]. Las chamiceras, como los guacamayos, tienen la voz chillona y el pensamiento ordenado en circunloquios y otras artísticas volutas (Cela 1984a: 77-78).

Al principio de la lectura, las lúdicas seudosistematizaciones sobre las mujeres de la vida producen un impacto desconcertante. En el caso del relato «Lumia exótica» (Cela 1984a: 44-47), la confusión debida a la inversión de género (lo general) y especie (lo individual) es particularmente grotesca. Cela alude aquí a

la respectiva foto de Colom mediante una breve descripción[36], identifica a la prostituta como amiga suya[37], esboza una «teoría general de la lumia exótica» y declara finalmente, que Raquel, así llama a la persona de la foto, «es lumia exótica que hace excepción a la teoría general». La flamante inconsistencia del texto consiste, pues, en que la supuesta «teoría general» resulta ser la vida particular de un individuo atípico.

> La teoría general de la lumia exótica (que no va con Raquel) es así: De niña pequeña, vamos, de recién nacida, hace equilibrios entre la vida y la muerte. La saca a flote el chino, que es muy cariñoso, dándole biberones de leche de burra. Primeras letras en las monjas y ligeros toqueteos con el sacristán. A los diez años, porquerías con los vecinitos y conversaciones excitantes. A los doce años pierde el virgo con el papá de un vecinito, empleado del gas. Recibe el primer obsequio: una sortija con una piedra que parece un rubí. Canta por alegrías, que es cante fácil, y se da a las bebidas mediterráneas: vermú, pastis, etc. En el 36, con su padre (como con todos los chinos de los collares) hicieron mortadela. Desde entonces vive por su cuenta y se defiende bastante bien (Cela 1984a: 46).

La estrategia de subvertir lo que podría ser, por ejemplo, el discurso de una disertación académica o de un informe administrativo se apoya en varias transgresiones. Cela declara que conoce personalmente a la fotografiada. (La semblanza sería, pues, una biografía empírica, incompatible con la omnisciencia literaria.) Dice luego que el breve currículum no es la semblanza de un individuo, sino una «teoría general» que, por desgracia, tiene el inconveniente de no ser aplicable a la persona de la foto. Huelga decir que la índole de estos ejercicios de estilo es incompatible con el sobrio enfoque neorrealista de Colom. Por otro lado, la escritura celiana obliga al lector incrédulo y perplejo a escudriñar la foto y saltar continuamente del texto a la imagen.

Otro relato que se caracteriza por una argumentación absurda (se vuelve a traicionar la jerarquía de lo general y lo individual) se titula «Zorra flaca». También en este caso, Cela deduce de un individuo (prostituta fotografiada) un tipo. Sólo al final de una serie de anáforas y rasgos definitorios, el lector se da cuenta

---

[36] «Raquel, lumia exótica, es hija de chino de los collares y nativa del arte (quizás con un abuelo negro o gitano). Raquel, lumia exótica, gasta falda de lamé de plata y fuma por la calle» (Cela 1984a: 44).

[37] «Raquel, lumia exótica, es muy amiga y protectora de un servidor y una vez, que las cosas venían mal dadas, habló en la censura en defensa de las atragantadas páginas de un servidor» (Cela 1984a: 44).

de que el término clave («zorra flaca») se refiere indistintamente al género y a la especie.

> La zorra flaca no es alegre ni jaranera: es triste y meditabunda. [...] La zorra flaca es poco cariñosa y trata al cliente a patadas. [...] La zorra flaca no se llama con un nombre dulce y delicado como un silbido [...]. La zorra flaca atiende por Paquita, alias la Borde [...]. Paquita la Borde, vamos, la zorra flaca, se bebió una botella entera de lejía, hace ya algún tiempo (Cela 1984a: 54-55).

Como se ve, uno de los artificios celianos para desmontar la coherencia lógica del fotorrelato es la expropiación estilística y semántica de los retratos visuales. Si las fotos de Colom están arraigadas dentro de una orientación temática y estética determinada, Cela cultiva una lectura *creadora* que es, a la vez, antitemática, irónica y subversiva. Juega con la credibilidad y el valor documental de las fotos (*cfr.* Ledo 1998: 72).

También en otros respectos, el narrador del fotorrelato es una instancia poco fiable. En lugar de autentificar lo narrado, destruye adrede la consistencia del relato por una serie de procedimientos que imposibilitan la creación de un mundo narrativo consistente y homogéneo. Así, por ejemplo, la instancia narrativa no suele hablar en serio. En lugar de plausibilizar contenidos concretos se dedica a deshacer contenidos virtuales. Llama la atención no sobre lo comunicado, sino sobre el acto de comunicación en sí. Como se trata de una comunicación contradictoria e incompatible con la lógica, no se constituye un mundo ficcional *posible* sino un mundo *imposible*[38]. Y esto es exactamente lo que Cela quiere conseguir. En el fotorrelato, como en toda metaficción, el acto de autentificación se hace *visible* (llama la atención) y queda, por eso mismo, traicionado. El resultado es una narrativa auto-anulante, o sea, los contenidos de los relatos en cuestión tienen un status óntico precario. «En última instancia, es imposible determinar lo que existe y lo que no en los mundos ficcionales construidos por las narrativas auto-anulantes» (Doležel 1997: 92). En los fotorrelatos de Cela, las contradicciones afectan sobre todo a las personas fotografiadas *a traición* y convertidas en habitantes de mundos *imposibles*. Se les atribuye una serie de predicados sumamente arbitrarios y —las más de las veces— nada halagüeños. Aunque se destruya toda ilusión de realismo, el lector tiene la impresión de que el *virtuosismo* celiano raya en el abuso.

---

[38] Usamos la terminología de Lubomír Doležel (1997: 69-94). Es obvio que Doležel habla de mundos *lógicamente* imposibles, pues como mundos de una ficción literaria son muy reales.

Una de las fotografiadas (Eloísa Sánchez Gadeo), que tuvo acceso al libro recién publicado, no dudó en denunciar a Cela, Colom y los editores. La ironía del caso consiste en que Cela trata precisamente a esta mujer, o sea, su doble ficticio («la señorita Esperanza»), con bastante simpatía. A diferencia de otros relatos, donde se le comunican al lector episodios drásticos y detalles chocantes, la vida profesional de Esperanza se describe con cierta decencia: «La señorita Esperanza, desde su atalaya de la puerta del bar, otea el mundo agritierno [...]. La señorita Esperanza, a veces, da un paseo hasta la esquina y vuelve» (Cela 1984a: 34). Sin duda alguna, la reacción de Eloísa Sánchez se debe menos a estas frases que a la inclusión en la categoría «iza», que se define así:

> Las izas suelen ser damas rabiosas y marchosas; peliforras de arrestos y poderío; furcias a las que aún se les aguantan las carnes [...]. Las daifas primerizas —que no son las izas sino las aprendizas— no follan más que por la tarde y a salto de mata, por mor de la patria potestad.
>
> ¡Ay, salero! ¡Ay, salero! ¡Ay, salero!
>
> Con el coño se gana el dinero.
>
> Y cuando el dinero alza el gallo y se delata, aunque sea cantando por fandanguillos, a la moza la pone la familia en la puta calle y aquí no ha pasado nada (salvo que hay una puta más) (Cela 1984a: 30).

Una vez presentada la demanda, Eloísa Sánchez expone su versión de lo ocurrido en la prensa. Pero sale de la sartén y cae en las brasas. En la portada de la revista *Por qué* aparece su foto al lado de la frase: «Pide un millón de pesetas a Cela por publicar su fotografía en un libro que considera injurioso y le ha causado daños y perjuicios»[39]. En *Solidaridad Nacional* se declara en grandes titulares «Un personaje se revela [!] contra el autor». Claro que los reporteros sabían perfectamente que escribían sobre la querella de una mujer que, por haber sido víctima de una manipulación y degradada a ser personaje literario de dudosa vida, quería protestar contra el agravio que se le había infligido. Pero lo que busca la prensa sensacionalista de 1964 es el escándalo, no la justicia. Así, el caso de la «iza» se presenta como entrevista, donde Eloísa cuenta su vida con excesiva ingenuidad. Dice que es hija de Carmelo Sánchez de Gadeo, vicedirector de prisiones, y que pensaba sobre todo en su hija cuando decidió oponer resistencia a la infamación sufrida.

[39] *Por qué. Semanario nacional de sucesos y actualidades*, 20 de mayo de 1964, pp. 8-9.

—¿Qué edad tiene [la hija]?
—Está a punto de cumplir siete años. Por ella soy camarera. Cuando iba a ser madre me pasé varias semanas durmiendo en un banco de la plaza de Cataluña. No tenía ni qué comer. En ninguna parte me aceptaban y créame que intenté trabajar en muchos sitios. Ahora trabajo de camarera de bar, pero fuera de allí soy una señorita. [...]
—¿Aparte de camarera qué otra cosa hace usted?
—Soy mecanógrafa. Y he estudiado cultura general. Pero el trabajo que ahora estoy haciendo es tan honrado como otro...[40]

No carece de ironía que Eloísa Sánchez, camarera del bar *Tucumán* de la calle Robador, encarne exactamente el destino de mujer caída que se esboza en el libro incriminado. En el juzgado de Palma de Mallorca, Cela declara que «no hubo ni pudo haber ánimo de injuriar a la señorita Sánchez Gadeo, ya que [...] el demandado ni la conoce, ni sabía de su existencia y nombre»[41]. Claro que, hoy en día, esta argumentación[42] no convencería a nadie, pues ver la foto equivale a saber de la existencia de la fotografiada. Para no despertar más sospechas, Cela prefirió no hablar de su *experimento* literario, pues el efecto que le interesaba consistía, precisamente, en confundir las identidades del personaje (Esperanza) y de la persona (Eloísa). De hecho, una Esperanza *imaginaria* sin la Eloísa *real* —de aspecto idéntico, pero con una personalidad distinta— no le hubiera atraído como tema literario. Lo que Cela buscaba era la provocación del lector y la innovación genológica. No le interesaba la narración ingenua e inocente, sino la *culpable*, o sea, la manipulación y deformación del respectivo trozo de la realidad (foto). Ante este reto, un disgustillo extraliterario (la querella) le dejaba sin cuidado.

Mirado de cerca, el relato de Cela es un contramodelo —una especie de parodia— de aquellos hechos que forman el entorno de la foto. Pero estos hechos, Cela no los conocía. Sólo cuando la fotografiada, debido a la denuncia, expuso su biografía verdadera y real, quedó evidente que Cela había escrito un texto de *segundo grado* (Genette hablaría de *hipertexto*). Entonces el mismo Cela pudo ver sobre qué original había escrito una parodia. Parece, pues, que a veces la adaptación (post-texto) se anticipa al original (pre-texto).

---

[40] *Solidaridad Nacional*, 6 de mayo de 1964, p. 7.

[41] *Por qué. Semanario nacional de sucesos y actualidades*, 16 de septiembre de 1964, p. 13.

[42] Más sorprendentes aún son los subterfugios del fotógrafo Joan Colom (ver *Por qué*, 16 de septiembre de 1964, p. 13).

Como es sabido, la demanda de Eloísa Sánchez no tuvo éxito, de manera que ni Cela ni Colom ni los Tusquets fueron multados. Hoy en día, el fallo del juez hubiera sido distinto. El fotógrafo Joan Fontcuberta considera al respecto que «*Izas, rabizas y colipoterras* es un libro irrepetible por muchas razones. La primera de ellas porque nuestra sensibilidad lo tildaría de inaceptable desde la lógica actual de la corrección política. La segunda porque la legislación vigente en materia de derecho a la propia imagen y al honor no habría propiciado un conato de denuncia sino docenas de querellas que a buen seguro habrían obtenido sentencias favorables» (2004: 49). Recordemos, en este contexto, que en la famosa querella por una foto (París, 1958) de Robert Doisneau se impusieron unas sanciones drásticas (*cfr.* Freund 1986). No obstante, en la España de 1964, *Izas, rabizas y colipoterras* fue el resultado de un encargo editorial (Lumen) que Cela llevó a cabo con originalidad literaria. Colom había puesto el material fotográfico, pero no estaba de acuerdo con los textos. El equilibrio de «Palabra e Imagen», tal como lo pretendían Ester y Óscar Tusquets, resultó ser utópico. Al fin y al cabo, el libro era un volumen de fotorrelatos, no de fotos subtituladas. Por eso nos parece justificable que, en la cubierta de las reediciones, figure sólo el nombre de Cela como autor.

De entre las fotos que Colom había sacado en el Barrio Chino, Cela eligió sólo los retratos de prostituta. Prefería aquellas tomas en las que aparecía una mujer a solas, porque era lo adecuado para su proyecto de biografías apócrifas. A veces, cuando se veían varias prostitutas, partió la foto en dos (*cfr.*, por ejemplo, Cela 1984a: 81 y Colom 2004: 120). No estaba dispuesto a limitar su enfoque por el encuadre de la imagen. Respecto de la problemática relación entre texto y foto, puede ser instructivo comparar los fotorrelatos celianos con los comentarios de José María Carandell en su *Guía secreta de Barcelona*. En este estudio histórico social, la foto de prostituta funciona siempre como ejemplo ilustrativo (*cfr.* Carandell 1972: 202). A Carandell, la mujer fotografiada no le interesa como individuo sino como representante del oficio, o sea, para explicar ciertos aspectos generales de la vida en el Barrio Chino[43]. Cuando en la *Guía secreta* se habla de la categoría, del país de origen o de la forma de andar y llamar la atención de una prostituta, el autor se refiere siempre al colectivo, nunca al individuo que se ve en la foto. Cela, como hemos visto, procede exactamente al revés. Su tema es la ficcionalización del individuo. Los hechos generales se subordinan a la tendencia irónica y subversiva de sus textos. Trataremos de esclarecer lo di-

[43] Muy parecido es el procedimiento de Brassaï en *The secret Paris of the 30's* (1976).

cho mediante dos fotos que, excepcionalmente, no son retratos de mujer (Cela 1984a: 13-14).

En el capítulo introductorio («Lavajes preventivos»), Cela comenta dos instantáneas de Colom que muestran los escaparates de «tiendas de gomas». Unas fotos similares se usan en la *Guía secreta* de Carandell. Pero mientras que éste explica la procedencia de los productos exhibidos y la historia de las tiendas (Carandell 1974: 200, 229-230), Cela se inventa una serie disparatada de aquellos tipos de mujer que requieren un lavaje preventivo:

> De las cuarenta y una clases de mujeres fácilmente conquistables de que hablan los Kama-Sutra, con doce de ellas debe tomar el hombre la precaución de los lavajes preventivos, a saber: la mensajera, la que mira siempre de reojo, la que no tiene quien la cuide, la que es viuda de actor, la que está orgullosa de su dominio en la cama, la que está casada con joyero, la celosa, la perezosa, la indiferente, la jorobada, la enana y la que huele mal (Cela 1984a: 15).

Si lo burlesco es el registro dominante de la parte *verbal* del fotorrelato, la parte *visual* está repleta de connotaciones histórico-sociales. Este potencial de las fotos, de fácil acceso para los contemporáneos de Cela, debería sacarse a la superficie en una futura edición comentada de *Izas, rabizas y colipoterras*. Es decir, lo que Cela, de acuerdo con su concepción del fotorrelato, *no* dice sobre la realidad de 1958, reproducida en la foto de Colom, debería explicársele al lector del siglo XXI en forma de notas aclaratorias. Así, en el caso de Eloísa/Esperanza sería conveniente exponer que era hija de los vencedores, es decir, que *no* pertenecía a ese ejército de mujeres desamparadas a las que la represión franquista sólo dejaba la alternativa de morirse de hambre o vivir de prostituta. Pero incluso una mujer caída del bando nacional tenía que temer las prisiones reformatorio de la España franquista (*cfr.* Núñez Díaz-Balart 2003). A la llegada de Eloísa a Barcelona, en 1956, la prostitución acababa de prohibirse. Por eso, ella y sus compañeras del Barrio Chino trabajan de *camareras* en un bar de alterne. Colom nos muestra a estas prostitutas en su entorno social. La fuerza evocadora de las instantáneas es extraordinaria. Por eso, cuando hablamos de la bipolaridad del fotorrelato y de la superioridad semántica de lo verbal, no debemos olvidar que es a menudo la historicidad *superficial* de una foto la que instiga a los nietos a enfrentarse a un tabú del pasado y tratar de *recuperar la memoria*.

Es verdad que, en los textos celianos, hay también atisbos de crítica social, pero éstos se encubren bajo una erudición aparentemente frívola. Uno de los recursos culturalistas más típicos es la intertextualidad lúdica. Se trata, a menudo,

de juegos de palabra rebuscados y alusiones crípticas. Para ilustrarlo, hemos elegido dos relatos: uno del «Tranco de las colipoterras» y otro del «Tranco de las putarazanas». En el primer texto («Zorrezna hecha para vivir en sociedad»), la lectura de la foto se inicia —como de costumbre— con la invención de un nombre («Petrita»). Veremos que la parodia no recae, como en otros casos, en el nombre, sino en los epítetos.

> Petrita es la zorra política de Aristóteles, la zorrezna hecha para vivir en sociedad. Petrita es maturranga peripatética, gaya que adiestra paseando (al raso o bajo techado, que eso va en etimologías). Petrita, ¡qué lástima que el mundo ruede escorado!, hubiera hecho una singular madre de familia.
>
> —El día que acierte las quinielas, me vuelvo al pueblo y me caso por la iglesia.
>
> Petrita es tusona afable y que cultiva (bien es cierto que sin esfuerzo alguno) el arte de la conversación. Petrita, como los pensadores progresistas (Eudemo de Rodas, Aristoxeno de Tarento, Dicearco de Mesina...), se apoya en la juventud, siembra su semilla en la juventud, se deja sembrar —que la política es arte recíproco— por el fresco y remozador semen de la juventud (Cela 1984a: 68-69).

El primer epíteto («zorra política»), que contiene una alusión al «ζωον πολιτικον» de Aristóteles, no carece de lógica, pues es evidente que Petrita se muestra sociable y muy tratable. El segundo epíteto («maturranga peripatética»), sin embargo, resulta incompatible con la foto, pues Petrita *enseña* quieta y parada. Por eso, Cela cambia de estrategia e insiste en que Petrita, como los peripatéticos de la antigüedad, «se apoya en la juventud». (De hecho, la mujer de la foto le acaricia la mano a un joven, pero no se apoya en él.) A continuación, Petrita se compara a filósofos como Eudemo de Rodas, Aristoxeno de Tarento y Dicearco de Mesina. Pero el punto de comparación, una metáfora más pérfida que ingeniosa («siembra su semilla en la juventud»), se aprovecha para volver a la brutal realidad de la prostitución («se deja sembrar por el fresco y remozador semen de la juventud»).

Que la tendencia sarcástica e inclemente de la escritura celiana no es, de ningún modo, el denominador común de los fotorrelatos, resulta de nuestro segundo ejemplo, también de intertextualidad marcada. En la foto de «La alegre carcavera (Catilinaria)» se ve una prostituta de avanzada edad con rasgos de liliputiense —el bolso en la izquierda, el abanico en la derecha—, que luce un vestido blanco estampado de flores (quizás crisantemos). Anda en medio de una estrecha calle adoquinada, en dirección del espectador, mirando hacia lo vacío. Para Cela, el *punctum* de la foto está en las flores del vestido. El relato comienza así:

¡Oído al crujir del mundo! Abran calle, que pasa la alegre carcavera vestida con las flores de los muertos! La manda San Lucas para lección de quienes ahora ríen olvidando que llegará el tiempo que giman y lloren (Cela 1984a: 86).

Mientras que la cita de San Lucas (13, 28: «llanto y crujir de dientes») se entiende enseguida, la alusión siguiente (a Baudelaire) es menos evidente.

¡Háganse a un lado, que pasa la alegre carcavera! ¡Redoble el tambor de Baudelaire sobre las zarzas y las margaritas del más olvidado cementerio, allí donde la carcavera se desnuda en honor de nadie! (Cela 1984a: 86)

El texto aludido es el soneto «Le guignon» (la mala suerte) de *Las flores del mal*. Los versos, que Cela reproduce libremente, los encontró Baudelaire en un texto de Longfollow.

Baudelaire:
L'Art est long et le Temps est court.
Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.
Longfellow:
Art is long and time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled drums, are beating
Funeral marches to the grave (Baudelaire 1961: 19 y 288).

El título primitivo del soneto de Baudelaire era «L'artiste inconnu». El tema es la mala suerte (*guignon*) que ciertos artistas llevan escrita en la frente. El yo poético siente la soledad de esos autores fracasados y toca en honor de ellos —con el latido de su corazón— una simbólica marcha fúnebre. Cela aísla el tema de resignación y sueños rotos (mala suerte, falta de éxito, paso del tiempo, cercanía de la muerte) del contexto original (mundo de los artistas) y lo transfiere a un mundo muy distinto. La prostituta fotografiada por Colom lleva igualmente una señal en la frente. No espera ya nada de la vida ni de su profesión y se ha sometido a la inexorable sentencia del tiempo.

El subtítulo del relato («Catilinaria») resulta algo críptico. La relación entre el fotorrelato y las famosas oraciones de Cicerón no parece evidente. Como el relato no se dirige contra la persona de la foto, hay que buscar otro *enemigo*. Este

enemigo se identifica en el soneto «L'ennemi», que precede «Le guignon». Se llama «el tiempo»[44]. Parece, pues, probable que en «La alegre carcavera» haya una crítica —tan Baudelairiana como barroca— de la fuerza igualadora del tiempo y de la muerte. Este tema del desengaño está ya plasmado en el término «carcavera». La carcavera es —según el diccionario de la RAE— «una ramera que ejercía la prostitución en las cárcavas». «Cárcava» significa «zanja o foso» u «hoyo en la tierra para enterrar un cadáver». Parece obvio que Cela eligió precisamente este sinónimo de *prostituta* («carcavera») y no otro para fortalecer y evidenciar su interpretación de la foto. Basta con el mero sonido del término «carcavera» para recordar las tétricas «calaveras» de un Valdés Leal. Así, no carece de lógica que el personaje del relato celiano esté tan muerto como un esqueleto o una calavera.

> La carcavera se llama Ninon [...]. Ninon está muerta desde hace ya muchos años. Lo que pasea por las calles de la ciudad vacía no es Ninon: que es el demonio vestido de Ninon. A Ninon le huele el aliento a niño muerto (o a gato muerto o a cabra muerta, que es lo mismo) (Cela 1984a: 88-89).

Ahora bien, ¿por qué se califica a la carcavera de *alegre*? Se trata de un epíteto perfectamente arbitrario que debe mermar la consistencia del personaje en particular y del texto en general. Cela no sólo implica a la fotografiada en una categoría de prostituta («carcavera», subtipo de «putarazana»), sino la provee también de un nombre («Ninon»). De este nombre se deduce una alegría no menos incompatible con la foto que con el comentario —«Ponme otra copa de aguardiente, muchacho, que quiero ahogar el hediondo hedor del cadáver que llevo a cuestas» (Cela 1984a: 86)—. El discurso antimiméticamente irónico de Ninon es parte de una escritura que tiende a colocar la intimidad de un personaje nada realista en un entorno urbano reproducido con precisión fotográfica. Cela lee la foto de Colom desde un punto de vista esteticista y luce una intertextualidad mucho más lúdica que funcional, pero no peca de frialdad humana. El fotorrelato «La alegre carcavera» es fruto de una actitud a la vez distante y solidaria.

Tanto en la primera edición (1964) como en las *Obras completas* (Cela 1989-1990: vol. 25), los fotorrelatos de *Izas, rabizas y colipoterras* se publicaron enteros (con fotos). Lamentablemente, hay quien considera las imágenes de Colom

[44] «Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie!» (Baudelaire 1961: 19).

como superfluas y renunciables.[45] En 1971, salió efectivamente una edición sin fotos[46] —mejor dicho, sin las fotos de Colom, pues en la cubierta hay una foto de Cartier-Bresson—. En ella se ven dos prostitutas mejicanas que posaron, en 1934, para el famoso fotógrafo francés. La foto —muy estilizada y estéticamente contraria a las intenciones documentales de Joan Colom— se interpretará como mera ilustración del título, aunque no se pueda excluir que las dos mejicanas de la foto interfieran en la imaginación del lector a la hora de concretar los personajes esbozados por Cela. Fijémonos algo más en cómo la foto condiciona el acto de recepción.

En la edición primera (1964), la presencia de unas fotos neorrealistas no deja de repercutir en la actitud receptora del lector, de modo que éste cuenta incluso con un discurso pragmático-referencial, o sea, de no ficción. Claro que Cela decepciona tal expectativa. Lo esencial de su comentario no son informaciones de tipo empírico y verídico sino transgresiones narrativas y lógicas. Así, el lector se convence rápidamente de que tras la apariencia de un reportaje social (fotos) se esconde una sátira literaria (textos). En la edición *sin* fotos falta esta ambivalencia. Las prostitutas se presentan, desde el principio, como personajes imaginarios, inventados por Cela. Así, se pierde el efecto principal de la edición original, el contraste entre lo empírico-visual (foto) y lo ficcional-verbal (texto). Este contraste abarca una rica gama de matices que va desde la congruencia total hasta la disparidad grotesca. Por otro lado, la presencia de las fotos en la edición original se refleja también en la escritura de Cela quien, en lugar de describir a sus personajes, se contenta con remitirse a un par de detalles llamativos de la respectiva foto[47].

Como hemos dicho, una foto documental se refiere a algo que existió realmente y da fe de esa existencia. Para demostrar hasta qué punto la ausencia de las fotos de Colom deforma y empobrece el carácter bimedial de *Izas, rabizas y colipoternas*, echaremos un vistazo al relato «Lagarta al sol». En este texto, Cela trata de definir un subtipo de la última categoría de su clasificación («putarazana»), que califica de «lagarta». Con referencia a la foto de Colom, el autor/narrador ha-

[45] Así, por ejemplo, Francisco Umbral, quien considera las *Izas* como uno de los mejores libros de Cela, se equivoca respecto del mecanismo del fotorrelato celiano cuando declara: «Las *Izas* éxtasis del esperpentismo de Solana y Valle, libro genial al que le sobran las fotos» (2002: 110).

[46] Camilo José Cela, *Izas, rabizas y colipoternas. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de conexión*. Barcelona: Lumen (Ediciones de bolsillo, 139), 1971.

[47] Se trata, en la mayoría de los casos, del *punctum* (ver Barthes 1992).

bla de una mujer de avanzada edad[48], ya «apartada de la vida» y contenta con su quehacer de ex-prostituta. «La lagarta alquila dos habitaciones que tiene, prepara desayunos de encargo, lava la ropa de los huéspedes» (Cela 1984a: 94). En la foto se ve como, a la entrada de una casa, una mujer gorda charla con un señor joven que lleva una maleta. Una vez más, el procedimiento básico de Cela es la enumeración desordenada. En este caso, se trata de una serie inconexa de frases que empiezan todas con el mismo sintagma.

> La lagarta ganó un concurso de Charlestón el año 1934. A la lagarta le tocaron una vez quince mil duros en la lotería. La lagarta se compró dos colchas de lujo (que aún conserva) y el resto se lo gastó, no recuerdo bien en qué. La lagarta padece de varices (Cela 1984a: 94).

La anáfora es un elemento estilístico recurrente en las *Izas* y también lo es el recurso de mezclar la realidad y la ficción. Cuando la instancia narrativa declara que «la lagarta tiene una historia vulgar, demasiado vulgar y que no merece la pena ni repetir», el lector atento se da cuenta de que Cela quiere camuflar la semblanza apócrifa como biografía fáctica, pues la palabra «repetir» equivale a decir que el autor/narrador relata lo que le contó antes la mujer (real) de la foto. Tampoco faltan en «Lagarta al sol» las muy celianas improbabilidades burlescas y exageraciones paródicas (la extraordinaria belleza de la «lagarta», por la cual los comerciantes salieron «hasta la puerta para verla pasar»; los once hijos, «todos muertos antes de los tres años de vida»; la sensualidad extrema, o sea, «la lagarta fue siempre demasiado cachonda para puta»; el premio de la lotería, gastado en «dos colchas de lujo»; el ganar un concurso de Charlestón en 1934; etc.).

Es evidente que la foto influye fuertemente en el acto de recepción. Después de haber contemplado la correspondiente instantánea de Colom, el lector reacciona con simpatía, horror, lástima, consternación, etc., ante aquella mujer que se ha de convertir en la protagonista del relato de Cela. La foto pone límites de aceptabilidad y credibilidad, y son precisamente estos límites los que Cela aprovecha para sus efectos paradójicos. Cuando, por ejemplo, el lector de la edición *sin* fotos lee que a la lagarta «la derrotaron entre la maternidad, la cocina de aceite de oliva y el anís» (Cela 1984a: 92), toma lo enunciado al pie de la letra y se imagina una anciana cascada y alcohólica. De acuerdo con la información nece-

[48] De acuerdo con los datos que nos da Cela, la «lagarta» nació hacia 1916, tendrá pues algo más de 40 años.

sariamente esquemática del discurso verbal, en la mente del lector se constituye una idea abstracta de prostituta vieja. A esta abstracción, cada lector añade elementos de su imaginación y experiencia, o sea, le da al personaje una fisonomía. Los lectores de la edición *con* fotos, sin embargo, no están ante un ente abstracto de ficción verbal. Ven a una persona concreta en un momento determinado de la realidad empírica de la Barcelona de 1959. Pero luego, esta realidad se ficcionaliza verbalmente. Es, precisamente, al *code switching*, o sea, al paso del mundo empírico al mundo ficticio, que el fotorrelato debe su fascinación.

Volvamos brevemente a la frase inicial de «Lagarta al sol»: «Cuando la lagarta tenía la edad del lagartijo, los comerciantes [...] salían hasta la puerta para verla pasar» (Cela 1984a: 92). Los deícticos «la» (o sea, esta) lagarta y «el» (o sea, este) lagartijo se entienden enseguida porque se refieren a algo que se ha visto con anterioridad en la foto[49]. Y cuando se constata, en la frase siguiente, que «la lagarta no es vieja aunque lo parezca», se lee automáticamente «aunque *en la foto* lo parezca». Pero Cela, por rizar el rizo, da un paso más. Añade a la foto *visible* de Colom unas fotos *invisibles* (narradas) y consigue un efecto metafotográfico que, en la edición *sin fotos*, ha de pasar desapercibido.

> La lagarta guarda, en una caja de botas, quince o veinte fotografías en las que aparece joven y desnuda. La lagarta fue modelo de un fotógrafo que hacía fotos de arte (señoritas en cueros y a contraluz, casi siempre). La lagarta, a veces, abre su caja de botas y enseña las fotos a los huéspedes y a las visitas (Cela 1984a: 94-95).

En el fotorrelato, Cela consigue que la foto de Colom tenga que aguantar la rivalidad de unas fotos imaginarias, cuya veracidad visual (la bellísima lagarta desnuda) depende únicamente de la sugestión verbal. Y esta sugestión consiste en instigar al lector *cómplice* a rejuvenecer y desnudar a una mujer real: la de la foto de Colom.

No hay ningún fotorrelato en el que Cela trate seria y explícitamente de los aspectos técnicos y estéticos de la labor de Colom. No quiere valorar la actitud del fotógrafo (crítica social, ambición neorrealista), sino leer las fotos a contrapelo. A veces, no obstante, la intención subversiva se encarniza en un elemento de la composición (encuadre, iluminación, nitidez, etc.). En el caso de «Vulpeja enana», se trata del contraste de estatura (acentuado por la perspectiva) de dos

[49] Más complejo que el caso de los deícticos es el de los incipits neoconceptistas (ver «Vulpeja enana», «Zorrezna hecha para vivir en sociedad», etc.) que, sin la foto, resultarían completamente ininteligibles.

mujeres que acaban de cruzarse en la calle: en primer plano, una mujer mayor, alta y gorda; en segundo, una liliputiense joven y delgada. El texto empieza así:

> La mujer se hizo de una costilla del hombre: es una manera de hablar y de decir las cosas. La mujer es semoviente de tamaños y portes variados; a veces, del jamón de una mujer sale otra mujer entera y aún sobra carne para un cocido que esté bien, para un cocido a medio y equilibrado andar del hambre y el despilfarro (Cela 1984a: 61).

Este comentario neoconceptista («del jamón de una mujer sale otra mujer entera») resultaría hermético e incomprensible si no se viera la foto. Cela aprovecha la perspectiva fotográfica para parodiar un pasaje del *Génesis* (2, 21-22). Aludiendo al nacimiento mítico de Atenea, que salta armada de la cabeza de Zeus, describe la creación de la *Eva* de la foto de una manera alternativa: la mujer enana salta vestida de la nalga de la mujer gorda. Y por si fuera poco, la gorda, estructuralmente el equivalente de Zeus, se animaliza. La metamorfosis hace falta para atenuar cierto toque de antropofagia, pues la instancia narrativa deja entrever que aquella parte del jamón[50] de la gorda que no se gaste en la *producción* de la enana, se usará para un cocido. De acuerdo con esta lectura de la foto, Colom apretó el disparador en el «instante decisivo» (Cartier-Bresson 2003: 15) y consiguió congelar un momento «fecundo» (Lessing 2002: 152). De hecho, la práctica del fotógrafo era muy distinta y es comprensible que Colom hubiera preferido un texto donde su instantánea se comentara como lo que era: una instantánea. Pero Cela no se interesaba por la iconografía convencional[51] y aprovechó la composición de la foto para un comentario deconstructivo, original y virtuoso.

Si el virtuosismo de la escritura es el *rostro* del fotorrelato, la concepción del personaje es el *esqueleto*. Centrándonos ahora en el armazón narrativo (esbozo biográfico) de «Vulpeja enana» queremos, por un lado, ilustrar que el principio de construcción es la serie de módulos inconexos. Por otro, queremos comparar la protagonista con un personaje de novela. Empezamos con la construcción. Ya hemos visto que el primer elemento de «Vulpeja enana» es una especie de prólogo sobre el perspectivismo de la foto. Después, se le adjudican a la protagonista un nombre («Margot») y un rasgo temperamental.

---

[50] Una «jamona» es una «mujer que ha pasado de la juventud, especialmente cuando es gruesa» (*DRAE*).

[51] Así, por ejemplo, el comentarista podía haberse fijado en que la «vulpeja enana», muy coqueta, anda con sus tacones en la acera como si se tratara de una pasarela, mientras que los desniveles y las grietas profundas simbolizan el sempiterno peligro de la caída.

A Margot, vulpeja tachuela, le puede caber tanta amargura (y también tanto odio) en el corazón como a una giganta (Cela 1984a: 61).

En un cuarto paso, se evoca la juventud de la enana:

Margot, vulpeja zanquillas, estuvo la mar de años sin explicarse por qué, si le crecían las teras, no le crecían, también y a juego, las piernas y los brazos y la espina dorsal (Cela 1984a: 61-62).

Después, con un salto al tremendismo, se narra un episodio de la vida profesional de Margot:

El señor Domingo, un riojano grande como un camello que tiene una tienda de comestibles finos y es muy gracioso, suele meter a la Margot en la cama dos veces al mes. El señor Domingo se ríe las tripas llamándola liliputa, tirándola de la cama abajo y meándole por encima, si se distrae. Después le da diez duros, le dice ¡a ver si creces! y se va con la satisfacción del deber cumplido (Cela 1984a: 62).

En un sexto paso, el narrador/autor hace ostentación de la superioridad de su saber y comunica al lector el nombre *auténtico* de la mujer de la foto:

La Margot no se llama Margot, que se llama Matilde González Revillarruz y es de Salas de los Infantes, a orillas del Arlanza (Cela 1984a: 64).

Finalmente, el narrador/autor busca una respuesta a la pregunta por qué Margot se hizo ramera:

La gente dice que la Margot, vulpeja enana, se quedó enana y se fue vulpeja porque tenía malas inclinaciones y Dios la quiso castigar. A lo mejor es al revés y la Margot, vulpeja enana, se metió a vulpeja a la fuerza: porque le gritaban que no servía para maldita la cosa, y le tiraban piedras y se cachondeaban de ella, al verla enana (Cela 1984a: 64).

Fijémonos ahora, para ver con más nitidez el carácter híbrido y descentrado de Margot y los demás personajes de fotorrelato, en una prostituta de novela, la jorobada Paca de *San Camilo 1936*[52]. Hemos elegido este texto porque se publi-

[52] Edición utilizada: Cela 1989g.

có en 1969, o sea, tan sólo cinco años después de *Izas, rabizas y colipoterras*. El personaje se introduce como sigue:

> Por detrás del Retiro, por los desmontes que quedan frente a la estación del Niño Jesús y a espaldas de la casa de fieras, pululan las putas de a peseta, las derrotadas golfas de los soldados y los estudiantes pobres, las amargas coimas de los pensionistas, los enfermos crónicos y demás fauna de desecho de tienta y cerrado, Paca, mande, hazme una pajita que ni me la encuentro, sí señor, Paca es joven, sí, pero contrahecha y sin demasiada suerte, Paca como es algo gibosilla (vamos, la verdad es que es chepa del todo) no vale para criada ni para doncella porque da risa, ni para niñera porque asusta a los niños, Paca no sabe freír un huevo (Paca jamás comió en su vida un huevo frito) y claro es tampoco sirve para cocinera, aunque no fuese jorobada ¿cómo iba a servir para cocinera si no sabe ni freír un huevo?, Paca vive en las cuevas del arroyo Abroñigal[53] en el camino del cementerio del Este, [...] Paca no quiere acostarse con nadie, no le gusta, Paca no es más que pajillera, además cuando llegó del pueblo la preñaron y las pasó canutas hasta que pudo abortar (Cela 1989g: 24).

Las diferencias entre los personajes (Margot versus Paca) son fundamentales, por más que las humillaciones perversas que tienen que aguantar sean puntualmente parecidas[54]. Paca es un personaje secundario dentro de un amplio panorama social donde los clientes de las prostitutas, los hipócritas «cabritos», se pintan con causticidad despiadada. A lo largo de una docena de apariciones en la novela, la pajillera llega a ser cada vez menos *monstruosa*. La joroba, por decirlo así, se hace invisible (no hay foto). A diferencia de Paca, Margot no es una creación genuina de Cela. Es un ente bipartito que podría, como Jano, representarse con dos caras. La cara A la fotografió Colom, la cara B la esbozó Cela. Los dos rostros miran hacia horizontes distintos. La inevitable heterogeneidad del personaje se aumenta considerablemente por la escritura paradójica de Cela. Con un guiño, le pregunta al lector: ¿Qué cara te parece más divertida, la de la foto o la del texto?

Cela sabe que no es fácil competir con la realidad. Los detalles de la foto, por triviales que sean, tienen una evidencia más inmediata que los productos de la ficción verbal. Los tacones de Margot existieron exactamente así como se ven en la instantánea de Colom. Pero la foto reproduce sólo lo visible, y Cela se intere-

[53] En el arroyo Abroñigal se localiza el episodio más famoso del *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín (1999: 53-55).

[54] Ver, por ejemplo, Cela 1989g: 37: «Paca, mande, te doy un real si me dejas pasarte la polla por la chepa, dicen que trae suerte, sí señor».

sa precisamente por lo que no se puede ver. ¿Es legítima la invención de una Margot contrafáctica? El lector está indeciso y reacciona con cierto malestar. Quizás porque siente el miedo muy borgiano de ser igualmente ficcionalizado y verse convertido en personaje literario.

Antes de terminar, queremos preguntarnos hasta qué punto los relatos celianos pecan de machismo. Como es sabido, Colom no estaba de acuerdo con la visión celiana de la mujer. Pero —claro está— la crítica moralista ha de recaer también en el fotógrafo. «Por mucho que el propio Colom los deteste, los textos de Cela en *Izas, rabizas y colipoterras* verbalizaron un modo de construcción de la subjetividad y del punto de vista, en términos de clase y género, que ya existía en las fotografías» (Balsells y Ribalta 2004: 17). La mirada masculina domina la totalidad de textos y fotos del volumen. Quien quiera leer —desde la perspectiva de hoy— una obra políticamente correcta sobre el tema, eche mano, por ejemplo, al libro de Isabel Pisano (2002), que es exactamente lo contrario de los fotorrelatos. En *Yo puta* no hay fotos robadas, y son las mujeres mismas que interpretan su respectiva vida, sin ficciones híbridas ni enfáticas. Tampoco hay provocación literaria, sino un sobrio reportaje periodístico. ¿Y repercute el enfoque de este libro en nuestra actitud frente a los fotorrelatos de Cela? Claro que sí. *Izas, rabizas y colipoterras* se lee hoy ante el trasfondo de éste y otros muchos libros sobre la prostitución. No obstante, gracias a los teoremas de la estética de la recepción, sabemos que la polifonía de discursos enriquece la complejidad semántica de las obras y no merma para nada su originalidad.

2.4. *Nuevas escenas matritenses*

Como *Toreo de salón* (1963) e *Izas, rabizas y colipoterras* (1964), las *Nuevas escenas matritenses* han de leerse como textos bimediales. Es decir, en los 63 relatos, el punto de partida del mensaje verbal es siempre un mensaje visual, o sea, una foto documental. La forma más corriente, pero poco original, de remitirse a la foto hubiera sido el comentario pragmático-referencial, por ejemplo, un convencional artículo de costumbres sobre el tema de la foto. En tal artículo, el escritor hubiera respetado los enfoques del fotógrafo para completar, con la debida lealtad, la información gráfica. Cela, sin embargo, no procede así. No acepta la semántica de la foto como elemento autónomo, sino la incorpora al *mundo posible* de una ficción suya. Así, el campo de referencia de la foto (el Madrid real de los años cincuenta) se subordina al campo de referencia de un relato ficcional. En cierto senti-

do, lo ficticio somete y *traga* lo empírico. Cela, en un irónico alarde de virtuosismo idiomático, subraya la superioridad de la ficción verbal frente a la realidad fotográfica. Un buen instrumento para elucidar los mecanismos y artificios de la escritura celiana es, entre otros, el análisis contrastivo y comparativo.

Como es sabido, la primera edición (1948) de *Viaje a la Alcarria* contiene unas cincuenta ilustraciones fotográficas. Las fotos se hicieron, obviamente, durante el mismo viaje y se refieren a aquella realidad rural que describe y narra Cela. No obstante, «el viajero» (Cela) no se remite nunca a las fotos. Además, el interés del fotógrafo (Wlasak) y la perspectiva del escritor están lejos de coincidir. Así, por ejemplo, en el capítulo sobre Brihuega (Cela 1948: 57-79), no hay ni una sola foto del protagonista del texto, Julio Vacas, mientras que aparecen cuidadosamente retratados varios personajes secundarios e incluso dos animales, un buey y un burro. Como es normal en un relato de viaje, el texto y las ilustraciones tratan de informar de distintos aspectos de la realidad exterior. No sorprende, pues, que las fotos carezcan de la más mínima relevancia estructural en la composición del libro.

Quince años más tarde, Cela publica sus fotorrelatos. A diferencia de *Viaje a la Alcarria* se trata de textos que abarcan reproducciones fotográficas que de ningún modo pueden calificarse de meras ilustraciones. En el caso de *Nuevas escenas matritenses* (1965-1966), las fotos son de Enrique Palazuelo[55]. Todos los fotógrafos con los que Cela colaboró (Maspons, Ubiña, Colom y Palazuelo) se oponían a la estética reinante del franquismo de una manera parecida a cómo lo hizo Cela en sus grandes novelas de los años cuarenta y cincuenta. En España había, después de la Guerra Civil, un arte oficialista que, de acuerdo con la ideología católica nacional, tendía a encubrir la pobre realidad de un país atrasado, fingiendo una España ideal y grandiosa, compatible con los valores de la *España eterna*. En la fotografía reinaba el neopictorialismo (o tardopictorialismo), cuyos representantes abogaban por un *costumbrismo patriótico*, cuyos temas, ampulosamente exaltados, eran, por ejemplo, la dignidad, el honor, la paz y la armonía de la vida rural (*cfr.* López Mondéjar 1999: 182). Esos fotógrafos *pintaban*, con un patetismo insuperable, procesiones austeras, castillos sublimes, monjes estatuarios, aristócratas orgullosos, etc.

[55] Las reediciones sin fotos (por ejemplo, la de Plaza & Janés, 1988, y la de Destino y Planeta-DeAgostini, 1990) han de calificarse de defectuosas e inaceptables. Sea dicho de paso que en una reedición *con* fotos (1972), las *Nuevas escenas matritenses* se llaman *Fotografías al minuto*. Aquí, la importancia de la parte fotográfica se refleja no sólo en el nuevo título, sino también en el índice donde, en lugar de capítulos, se habla de «carretes».

Naturalmente, la actitud elitista y afectada de los pictorialistas[56] y sus epígonos no era aplaudida ni mucho menos compartida por todos los fotógrafos de la época. Maspons aplicó, en 1957, el término *salonismo* a una fotografía que se sometía a las normas de los poderosos para ganar premios. El movimiento radicalmente opuesto al pictorialismo era el realismo documental. Los fotógrafos de esa orientación no querían conseguir fotos artísticas, sino captar el momento y fijar la realidad sin disfraz, en sobrias instantáneas. No luchaban por una retórica sofisticada y una monótona perfección técnica, sino querían practicar un reportaje preciso y auténtico que se sintiera obligado a documentar todos los hechos sociales, incluidos los crudos.

Enrique Palazuelo representa una rama del realismo documental que podemos calificar de *costumbrista*. A finales de los años cincuenta[57], hace un reportaje sobre aquellos aspectos de Madrid que se callan en la imagen oficial de España. Palazuelo elude los tópicos del franquismo y muestra una España marginada, aunque quizás no menos tópica. En sus fotos no hay futbolistas, toreros, bailadores de flamenco, políticos o celebridades de la vida cultural. Tampoco hay universidades, museos, iglesias, óperas, edificios del patrimonio nacional, calles céntricas con joyerías, restaurantes y cines exclusivos. Palazuelo es unilateral. Muestra un Madrid enfáticamente atrasado, de suburbio, de gente pobre y anciana. Elige para sus foros a vendedores ambulantes, mendigos, copleros y organilleros, parados, ancianos cansados y muchos niños —a veces sucios, pero siempre alegres—. Los ambientes preferidos son el Rastro, la verbena, la tasca, la boca de Metro periférica, la tienda de chamarilero, el barrio de miseria, etc. Este Madrid no es idílico, sino más bien nostálgico. La mirada costumbrista del fotógrafo se fija en un Madrid que está, a finales de los años cincuenta, a punto de desaparecer.

En las fotos de Palazuelo no posa nadie. No hay retratos simbólicos ni efectos de luz patética como la puesta de sol, el panorama velado por la niebla, el nubarrón a contraluz, etc. Las imágenes son fragmentos de una realidad más

[56] Los representantes más famosos del pictorialismo, o sea, de la «fotografía artística» en España son José Ortiz Echagüe y Joaquín Plá Janini (ver, por ejemplo, *La fotografía pictorialista en España. 1900-1936*, 1998).

[57] En el prólogo a la reedición de las *Nuevas escenas matritenses* (1988), Cela constata que «pasaron 25 años» sobre las fotos de Palazuelo. De hecho, una primera versión del primer relato se publicó ya, con la foto de Palazuelo, en 1958 en la revista *Destino* (Barcelona, 8 de noviembre de 1958, p. 37). Sea dicho de paso que en la revista le fueron suprimidas a Cela palabras como «culo», «preñar», «sobar» y «cachondo».

amplia y no deben verse como composiciones enmarcadas y autosuficientes. Predomina la media distancia, y a menudo, las personas en primer plano son fotografiadas por la espalda para que no puedan ver la cámara —por ejemplo, el vendedor de botijos con burro (Cela 1965-1966: II, 40)—. Incluso las personas más distantes —por ejemplo, el afilador (Cela 1965-1966: III, 72)— se sacan de perfil. Así se evita la pose. El fotógrafo trata de conseguir unas instantáneas auténticas y espontáneas. Su profesionalidad consiste, sobre todo, en rechazar la afectada estética pictorialista[58].

Cela no se pronuncia acerca de las técnicas o calidad de las fotos de Palazuelo, pero en cada uno de los 63 relatos de las *Nuevas escenas matritenses* se remite claramente a su contenido y describe, incluso, algunos detalles. El lector nota pronto que el escritor no se comporta como un espectador *normal* y que no pretende escribir un comentario exacto y fidedigno[59]. Sólo en la primera serie, el enfoque de los textos celianos coincide, parcialmente, con la perspectiva del fotógrafo. Así, por ejemplo, en la séptima foto de la primera serie (Cela 1965-1966: I, 62), Palazuelo nos enseña, en primer plano, la mesa de un puesto callejero. El dueño está sentado y mira hacia la derecha. Detrás, se ve el capó de un coche aparcado, una calle muy ancha y, en la otra acera, dos edificios. La foto luce espontaneidad y vida, pues un árbol corta la imagen de manera poco simétrica, los coches del fondo forman un conjunto nada armónico y los contrastes de luz son muy fuertes.

Cela titula el correspondiente relato «Crucifijos de nácar, medallas de oro alemán, cinturones de Ubrique, boquillas de ámbar, peines de concha». Este título no es descriptivo, sino enumerativo. Las descripciones no hacen falta, porque Cela incorpora la foto al texto y la narrativiza libremente. Al fijar el centro de interés en el anónimo vendedor de cinturones, Cela respeta el tema y la perspectiva del fotógrafo. No obstante, el hombre de la foto, al convertirse en personaje literario, se ficcionaliza. Cela le inventa una identidad imaginaria:

> Valeriano Cástaras Entrín, de mozo, vamos, antes de ir al servicio, vaciaba tripas y baldeaba sangre de las reses en el matadero modelo de Gérgal, provincia de Almería,

[58] Naturalmente, hay también estilizaciones en los fotógrafos del realismo documental. Compárese, por ejemplo, el motivo del vendedor ambulante en Francesc Català Roca (López Mondéjar 1996: 172) y en Enrique Palazuelo (Cela 1965-1966: I, 62; V, 72; V, 80).

[59] Cela se decide a favor del relato metacostumbrista y no escribe tampoco, como lo hace Luis Carandell, la introducción a una antología fotográfica (*Madrid*, 1987). Lo que le interesa al Cela de las *Nuevas escenas matritenses* son vidas imaginarias y no problemas urbanísticos.

donde medio se aficionó al arte de la tauromaquia; si no llegó a ser torero fue porque era cojo de nación (vino al mundo con una pata seca y algo más corta que la otra, tampoco mucho). Después, [...] abrió una tienda de cirios en la que perdió algunos ahorrillos que había hecho (Cela 1965-1966: I, 59-60).

Como vemos, el campo de referencia de la foto, o sea, el Madrid real de los años cincuenta, interfiere y se combina con el campo de referencia de la ficción celiana. El hombre desconocido de la foto presta su aspecto físico a un personaje imaginario. Claro que el lector proyecta los datos ficcionales, que le son comunicados por el narrador omnisciente, sobre la persona de la foto. Así, el vendedor de peines, convertido en personaje celiano, se llama Valeriano Cástaras, su primera mujer Lolita Esparragalejo Brozas y la segunda, Erótida Carrasquilla Perezuela. Naturalmente, la ironía de estos nombres estrambóticos, además de caracterizar burlescamente a sus portadores, debe llamar la atención sobre la ficcionalidad del relato.

Cela no sólo inventa nombres y oficios, sino le añade a la foto una acción. La mitad del texto consta de las conversaciones que Valeriano mantiene con los clientes. Estos diálogos son, por así decir, la *banda sonora* de aquella película que la imaginación de Cela descubre en la foto. Veremos que la maestría literaria del autor de *Nuevas escenas matritenses* consiste sobre todo en esos diálogos, que son la base de un costumbrismo centrado en lo idiomárico. Pongamos un ejemplo:

—Vea usted, señora, peine de caballero de primera calidad, 3.50. Adquiriendo juego completo de peine de caballero, de señora y de bolsillo, obtiene usted una considerable economía: puedo ponerle las tres piezas por un duro, señora, precio de coste.
—¿Y no los tiene usted más baratos?
—Sí, señora: a peseta y a seis reales, pero no se los recomiendo más que para obsequio. Véalos usted.
—¿Y son de concha?
—Sí, señora: de imitación de concha fina de la mejor calidad. En un establecimiento le piden a usted el doble. Puede usted probarlo, si lo desea (Cela 1965-1966: I, 59).

Tales conversaciones no carecen de cierta probabilidad y podríamos decir, incluso, que pertenecen al contenido implícito de la foto. Sin embargo, este tipo de referencia plausible, nada maliciosa y poco arbitraria sólo es característico de la primera serie de las *Nuevas escenas matritenses*. En las demás, Cela *lee* las fotos a su personalísima manera y tiende, progresivamente, a deformar a los personajes.

Ya queda dicho que Cela narrativiza la foto, considerándola el fragmento de una película. A veces, sin embargo, el escritor nos cuenta algo que no se ve en la foto misma y se ha de suponer en la periferia. Sírvanos de ejemplo el sexto relato de la sexta serie («Canto por mayos en loor de una arpía doméstica»). En el centro de la foto de Palazuelo anda una niña vestida de primera comunión, acompañada de tres amiguitas. El grupo está a punto de cruzar una calle a la altura del bar *La Esquinita*. Hasta aquí la foto. En el centro del texto de Cela está una señora mayor, doña Consolación, que discute violentamente con las personas de su alrededor. La relación entre texto y foto se vuelve manifiesta cuando doña Consolación dirige la palabra a la niña que viste de blanco. Ahora se descubre que se trata de la abuela, que se encuentra, probablemente, a la izquierda de la foto, o sea, detrás de las niñas. Doña Consolación no se cansa de llamarle la atención a su nieta.

> —¡Niña! ¡Endereza el espinazo!
> —Sí, abuelita.
> La nieta de doña Consolación va todo lo tiesa que puede; lo que le pasa a la criatura es que le duelen los pies de tanto caminar, le duelen un horror.
> —¡Niña! ¡Junta las manos! ¡Más unción, Socorrito, más unción! (Cela 1965-1966: VI, 51).

Para que no pueda haber duda de que el texto se refiere efectivamente a la foto (Cela 1965-1966: VI, 52), Cela enumera mucho de lo que se ve en la instantánea de Palazuelo. La estilización literaria consiste en ponerlo todo en plural:

> En la ciudad hay de todo: floristas, mozos con una banda de luto, primeras casas en gambas a la plancha, soldados, [...] médicos que pregonan su ciencia para luchar contra las enfermedades secretas: Doctor Tal y Cual, de las tantas a las tantas, del hospital de San Juan de Dios, etc. (Cela 1965-1966: VI, 51-52).

Hemos dicho que Cela, aparentemente, define la foto como fragmento de un original que sólo conoce el narrador omnisciente. Mediante la existencia de una abuela imaginaria, el narrador ficcionaliza a la niña de la foto, una personita desconocida, pero perfectamente real. Como la abuela es la protagonista del relato celiano, la foto de Palazuelo queda descentrada y subvertida.

Provisionalmente, podemos constatar dos cosas: 1) la foto ha de considerarse una parte íntegra e irrenunciable del relato celiano; 2) la persona fotografiada no se limita, de ningún modo, a funcionar como mero estímulo para la creación de un personaje ficcional, como, por ejemplo, Delphine Delamare le sirvió a Flaubert de modelo para la invención de Emma Bovary. En Cela, la persona fotografiada no es el modelo, sino la encarnación de un personaje imaginario. La persona real se convierte, sin querer, en actriz. Huelga decir que se trata aquí, desde el punto de vista jurídico, de un artificio problemático. Desde el punto de vista literario, no obstante, se trata de un original hallazgo que es la base de la ironía estructural de los relatos celianos.

En las últimas series de las *Nuevas escenas matritenses* hay una fuerte tensión entre la parte verbal y la parte visual del relato. Exagerando las discrepancias entre dos campos de referencia distintos, Cela deja constancia de que él, como escritor, no sufrirá que la foto limite su libertad creadora. Como es sabido, todo texto literario construye un mundo aparte que constituye el campo de referencia interno del texto en cuestión (*cfr.* Harshaw 1997: 123-157). Por otro lado, las obras literarias suelen referirse también a campos de referencia externos. Puede tratarse, por ejemplo, del mundo empírico y real de una época determinada. Así, los relatos de Cela se refieren a un campo de referencia que podemos llamar el Madrid histórico de hacia 1958. En el relato «Canto por mayos en loor de una arpía doméstica», el campo de referencia interno es al principio meramente ficcional —se trata de diálogos entre varios personajes imaginarios—. Cuando, de repente, uno de los personajes dialoga con una persona de la foto, pasa algo aparentemente normal: se superponen, en parte, dos mundos en el fondo incompatibles: la realidad histórica, documentada por la foto, y el mundo imaginario, inventado por Cela. Esta fusión de lo real con lo ficcional supone una transgresión, pero hay que darse cuenta de que, en cualquier novela biográfica, las ideas y sentimientos de los protagonistas —unas personas muy reales— se inventan de manera similar.

De hecho, es inevitable que el universo ficcional y el mundo real sean parcialmente idénticos. Esto vale, sobre todo, para las descripciones porque la ficción suele tomar prestados ciertos elementos de la realidad empírica para utilizarlos como escenarios y bastidores. Esta naturaleza bipolar es un rasgo específico de la ficción literaria. Ahora bien, durante la lectura predomina, en la mente del receptor, el campo de referencia ficcional. Aunque se trata, por ejemplo, de una calle que existe realmente en Madrid, el mero hecho de imaginarla llena de personajes ficticios cambia el status óntico de esa calle.

En los relatos de *Nuevas escenas matritenses* pasa, no obstante, algo más. Cela no sólo *ancla* la acción imaginaria en un barrio empírico sino, en cierto sentido, convierte a las personas de la foto en actores cinematográficos. Desde luego, sabemos todos que Greta Garbo, como individuo, no es idéntica a la protagonista de *Ninotchka*, de Lubitsch (Estados Unidos, 1939). Y cuando, en *Cosas que dejé en La Habana*, de Gutiérrez Aragón (España, 1997), Jorge Perugorría espera, en la planta de llegadas del aeropuerto de Barajas, a unos amigos cubanos para meterse luego en un autobús que, probablemente, los espectadores hemos usado antes, sabemos que la realidad se ha convertido en escenario de una ficción de película. Los créditos nos dicen que Perugorría ya no es Perugorría, sino un personaje inventado. Y el autobús para Colón se convierte, durante medio minuto —porque así lo quiso el director—, en un autobús vedado para los que somos unos pobres mortales normales.

Ahora bien, salta a la vista que en *Nuevas escenas matritenses* faltan los créditos, es decir, la ficha técnica y la ficha artística. El director de esa *película* que, mirada de cerca, es más bien una fotonovela, trabaja con actores que ignoran que han sido incluidos, tras una filmación clandestina, en un guión ajeno. De manera heurística —lo vamos a precisar luego—, podemos decir que los relatos matritenses constituyen una especie de subgénero de fotonovela no autorizada, o sea, subrepticia. Cela *lee*, ingeniosa y arbitrariamente, cada una de las fotos de la serie documental de Palazuelo como si se tratara de fragmentos de sendas fotonovelas perdidas. Lo que hace Cela es reconstruir esas fotonovelas en forma de esbozos o síntesis verbales.

Esos esbozos no pasan, a veces, de ser meros apuntes de biografía apócrifa. Hay que subrayar el hecho de que en *Nuevas escenas matritenses*, a pesar de la alusión a Mesonero Romanos, Cela no procede nunca como el famoso costumbrista decimonónico. Cuando Cela narrativiza las fotos de Palazuelo, el punto de referencia no es la reproducción y conservación museística de un ambiente urbano o de un oficio o de una herramienta. Lo que le interesa a Cela no es el tipo, el representante de una profesión, sino la persona empírica como individuo. Todos ignoramos la biografía de ese individuo, pero Cela nos la inventa. Claro que, detrás de la ficción celiana, está la vida real de la persona fotografiada por Palazuelo. Podemos decir que Cela se sirve aquí de un artificio que es la irónica inversión del procedimiento básico del «relato escrito en clave» (*roman à clef*). Cela no alude a una realidad escondida detrás de una ficción, sino desvirtúa una realidad declarándola mero disfraz de una imaginación. Naturalmente, este carácter híbrido de los personajes (el aspecto físico de un ser vivo versus la

intimidad de un ser imaginario) ha de desconcertar al lector no prevenido. Sobre todo, cuando la inclinación a identificar la persona fotografiada con el personaje literario es irónicamente frustrada por el hecho de que este último no pasa de ser una mera caricatura. Así, como queremos ilustrar con otro ejemplo, la precaria consistencia del personaje celiano se reduce aún más.

En el segundo relato de la tercera serie («Se compra pan duro»), los protagonistas no están ni en la foto ni en su alrededor porque Cela imagina una situación diferente. Mientras que en la foto de Palazuelo se ve cómo una niña, delante del escaparate de una chamarilería, mira un cartel que pone «Se compra pan duro», Cela trata un tema totalmente distinto: el tema del matrimonio entre primos. Así, los seis hermanos de la protagonista, una poetisa muy extravagante, nacieron subnormales o, al menos, minusválidos por ser sus padres primos. El relato empieza como sigue:

> Ninfodoro Sanvitero Trefacio, más conocido por Ranete y por Vicentico el del Cartón, no estaba demasiado satisfecho de la conducta de su señora, la poetisa Felipa González-Sepulcro y González-Sepulcro, alias Aurea de Iberia Eterna.
> —Pero vamos a ver, ¿a usted qué se le da que su señora componga y hasta recite versos y endechas y serventesios? ¿Qué ve en ello de malo?
> —Hombre, de malo, malo, no sé lo que decirle, pero a mí me parece muy ridículo que, estando tan gorda como está, ande por ahí regurgitando finezas de la luna y de los pajaritos. ¡Si por lo menos estuviera un poco más delgada!
> —Sí, en eso le doy a usted la razón: si estuviera un poco más delgada, disimularía más, eso es cierto.
>
> La poetisa Felipa González-Sepulcro y González-Sepulcro, además de estar gorda como una vaca, vestía vaporosa y etérea, con gasas y tules y tafetanes azul pálido, dorados y de color de rosa; la verdad es que la poetisa le echaba mucho valor al indumento (Cela 1965-1966: III, 23).

Se nota enseguida que el artificio central del relato es el montaje. Nada más empezar, el narrador intercala un diálogo que se parece a una entrevista. Se simula, así, un reportaje radiofónico donde la voz del reportero es interrumpida por otras voces destinadas a afianzar la veracidad del relato. Claro que hay, aquí, un evidente problema de lógica narrativa: el narrador omnisciente, situado en otro nivel de ficcionalidad, no debería entrar en contacto con los personajes. Por otro lado, el diálogo es tan rebuscado como realista: con muchas muletillas, redundancias y perogrulladas. Es obvio que Cela logra crear, partiendo del habla de la gente llana, una escritura altamente sofisticada.

Ahora bien, ¿en qué se refiere este relato a la foto de Palazuelos? En primer lugar, el padre de la poetisa celiana se dedica a la compraventa de pan duro y la madre enumera una serie de recetas a base de pan rallado. En segundo lugar, el narrador confiesa irónicamente que, por esta vez, no se le ha ocurrido otra trama mejor para incorporar la foto al texto:

> El escaparate del anuncio del pan duro era un escaparate más bien triste, con un letrero en medio que decía: se compra pan duro. A veces, una niña que vuelve del colegio se quedaba mirando para el escaparate. ¿Por qué la niña que vuelve del colegio se queda mirando para el letrero que dice: se compra pan duro? La niña que vuelve del colegio, según lo más probable, mira para el letrero del pan duro porque le da la gana, pero, ¿por qué le da la gana a la niña que vuelve del colegio de quedarse mirando para el letrero del pan duro, todo él en porcelana y con las letras de molde bien perfiladas y con adornos? (Cela 1965-1966: III, 28)

Claro que las muchas repeticiones y rodeos de este párrafo no dejan de franquear la frontera del más puro cachondeo. Por otro lado, hay que recordar que Cela escribió las *Nuevas escenas matritenses* para las revistas *Papeles de Son Armadans* y *Semana*, o sea, cada episodio debía entregarse puntualmente y con el mismo número de líneas. Pero cabe también otra explicación. Hay, en las *Nuevas escenas matritenses*, una evolución que va de una lectura casi literal de las fotos a una actitud cada vez más arbitraria, irónica y forzada. A este dinamismo se debe una creciente tensión y rivalidad entre la parte fotográfica y la parte verbal. Cuanto más avanza la lectura, menos cuenta el lector con una relación *ingenua* entre el texto y la foto[60]. El modo de referencia más frecuente consiste —ya lo hemos dicho— en descentrar y subvertir los enfoques de Palazuelo. Así, el lector no puede menos de asumir una actitud de complicidad.

Debido a lo grotescas y tremendistas que son, a veces, las biografías apócrifas, la narración celiana tiende a escarnecer no sólo a los personajes ficcionales sino también a los sosias empíricos, o sea, las personas de las fotos, que, en caso de enterarse, no estarían precisamente muy de acuerdo con el hecho de que alguien les robe la identidad y se inmiscuya tan descaradamente en su intimidad. Ante tal práctica de un narrador *omnisciente en exceso*, el mismo Cela se asusta y

[60] Con respecto a los nombres propios, Sara Suárez Solís constata «una progresión hacia un carpetovetonismo cada vez más fuerte. El nombre «áspero e ibérico» invade las páginas de la obra y suscita la extrañeza y la risa del lector» (1969: 373).

trata de tomar precauciones. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso del texto tercero de la segunda serie («El sueño de una noche de verano»), donde se narra la peregrina historia de una señora ya no muy joven que, en la foto de Palazuelo, se ve durmiendo en la terraza de un café. El doble celiano de la señora fotografiada se presenta de la manera siguiente:

> Doña Caralipa Pétrola Zulema, alias Ganga, gastaba corsé ortopédico, para mejor domeñar sus magras y tocinos [...]. De joven, doña Caralipa tuvo un novio al que decían Estanislao Cazalegas, que tenía voz de flauta. Al Estanislao, que era de Ajofrín, le entró la vocación tardía y se fue cura, así sin más ni más. A doña Caralipa le acometió tal arrebato que quiso levantar en armas a sus pastores para tomar al asalto el seminario y degollar a Estanislao (Cela 1965-1966: II, 31).

Ya se ve que la parodia biográfica llega aquí a un extremo difícil de superar. Cela se da perfecta cuenta de que él mismo —y no el narrador—, es la instancia que se apodera de los fotografiados para instrumentalizarlos arbitrariamente y convertirlos, sin el consentimiento de los afectados, en personajes de parodia. Por eso, el relato sobre Caralipa Pétrola se introduce con una casi jurídica declaración de principios.

> Como a uno, en su humildad, ya le llevaron al juzgado un par de veces, conviene tomarse precauciones y, en su virtud, [...] el abajo firmante declara que la señora de la foto, a quien no tiene el honor de conocer ni haber conocido, ni aun de vista, no se llama doña Caralipa Pétrola Zulema, alias Ganga. La verdad es que también sería mala pata que se llamase doña Caralipa Pétrola Zulema, alias Ganga (Cela 1965-1966: II, 29).

Mientras que en este caso («El sueño de una noche de verano») la evidente burla se intensifica por la parodia de una revocación, o sea, una palinodia llena de pérfida ironía y gozosas repeticiones, en el relato «Coplas en el Campillo del Mundo Nuevo», segundo de la primera serie, Cela procede al revés y presenta una foto con firma y dedicatoria de la persona fotografiada. Aunque no se puede saber a ciencia cierta si se trata de una mistificación, los datos biográficos son tan poco halagüeños que es de suponer que se trata, una vez más, de un nombre ficticio. Uno de los artificios centrales de este relato consiste en paliar y esconder la información más drástica en una serie de notas a pie de página:

La señora de Ruiz Cañete, de soltera Isidra Gerena Torralbilla, vio la luz del sol en Arcos de la Polvorosa, Zamora, el año de la gripe. Antes de la guerra, la Isidra fue chacha en Zamora[1], Valladolid[2] y Salamanca[3], por este orden; tanguista en el Edén Concert[4], en la capital de la nación, y Miss Peña Gallito[5], en Albacete.

---

[1] [...]

[2] [...]

[3] En la fonda La Flor de la Bañeza, de donde salió preñada por el amo.

[4] Local en que trabajaba al descorche. Por aquel tiempo estuvo enchulada con el camarero Gabriel Arcángel Cornejo, que la desvalijó a conciencia, para después casarse con su prima Preciosísima Sangre González Cornejo, profesora de partos.

[5] Cuyos directivos tenían derecho de pernada sobre las concursantes (Cela 1965-1966: I, 23).

No sorprenderá el hecho de que Cela, quien ha perfeccionado e, incluso, radicalizado las técnicas de ficcionalizar identidades ajenas, tampoco tenga reparo en ficcionalizarse a sí mismo. Así, por ejemplo, en el primer relato de la primera serie («Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas»), Cela —siendo al mismo tiempo narrador en primera persona y personaje— apoya como testigo la veracidad del relato. Que Cela sea, efectivamente, idéntico al narrador se evidencia mediante la referencia a uno de los muñecos de escaparate de una peluquería:

El de la barbita que, aunque más guapo, se parece un poco a mí [Cela], cuando la usaba, se llamó, en vida, don Leoncio Castañeta y fue ajusticiado [...] porque mató a un monaguillo de las comendadoras soplándole por el culo con un bombín de inflar bicicletas (Cela 1965-1966: I, 16).

El sorprendente parecido físico con el autor —aquel Cela que ingresó, en 1957, en la RAE — es casi más impresionante que la historia tremendista que se le imputa al ficticio Leoncio Castañeta.

Naturalmente, se trata aquí de un caso de *mise en abyme*: Cela inventa una biografía ficticia cuyo protagonista, Nicasio Alcoba, inventa biografías ficticias. El uno aplica su imaginación a una serie de fotos, el otro a los maniquíes de un escaparate. Este artificio es un aviso de ficcionalidad no menos aparente que el parecido físico entre Cela y Leoncio Castañeta. De hecho, hay en el relato sobre Nicasio Alcoba dos Celas distintos: el autor y el narrador en primera persona, quien dialoga con Nicasio Alcoba acerca de aquel maniquí que se parece tanto a Cela:

Nicasio Alcoba siente una especie de rara y mantenida admiración por don Leoncio.
—¡Caray, qué tío! ¡Qué vidorra se pegó!
—Pero fue a morir en garrote, amigo mío, y cubierto por la deshonra, no lo olvide.
—Bueno, eso sí, pero mientras vivió, ¿qué? (Cela 1965-1966: I, 17).

Es normal que Cela y Nicasio se expresen de manera distinta. Pero por detrás de esta diferencia estilística asoma un problema de lógica narrativa, que recuerda la novela *Niebla* de Unamuno. Por un lado, el autor Cela no es idéntico al narrador en primera persona porque es imposible que el Cela real charle con un personaje imaginario. Por otro, el mismo narrador es forzosamente idéntico al Cela real porque el maniquí se parece, sin lugar a dudas, al autor de las *Nuevas escenas matritenses*.

¿Cómo reacciona el lector ante tales autoficciones? La reacción no será la misma al principio de la primera serie que al final. Cuando leemos el primer relato («Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas»), estamos inclinados a considerarlo un relato factual y autobiográfico. Nos fiamos del narrador, quien es idéntico al mismo Cela, cuando afirma haber conversado con Nicasio Alcoba. Pero pronto, nos damos cuenta de que Cela no respeta la convención tradicional de separar estrictamente lo imaginario y lo fáctico. En las *Nuevas escenas matritenses*, no existe esa frontera hermética entre el mundo real y el universo de la ficción.

Que el último y, quizás, más famoso relato de la primera serie sea autotemático, lo refleja el mismo título: «Fin de la primera serie o noticia de que don Camilo se nos va de viaje». En este relato, Cela resume, en tercera persona, los hitos de su carrera de escritor:

Con su paragüitas y su boina don Camilo se nos va a USA [...] porque lo hicieron doctor honoris causa; [...] A don Camilo [...] lo eligieron para un sillón de la Real Academia Española. [...] El día menos pensado a don Camilo le dan el Premio Nobel (Cela 1965-1966: I, 71-72).

Los nombres de los protagonistas de este relato coinciden con los de sus homónimos *reales*. Se llaman don Camilo y Jorgito. Cela nos explica, incluso, la génesis de la foto[61]:

[61] Es muy probable que Palazuelo aluda con esta foto a la secuencia final de la película *Tiempos modernos* (1936) de Chaplin.

> El alcalde de Madrid, para que don Camilo y su sobrino Jorgito pudieran ir en paz y sin ser molestados por los mirones y los contribuyentes hasta la estación, mandó poner dos guardias en el paseo del Prado, dos municipales especializados en desviar turismos, taxis, motos, etc. (Cela 1965-1966: I, 73-74)

Esta vez, Cela invierte el procedimiento. Cuando nos contaba las supuestas vidas de las personas que fotografió Palazuelo, se trataba del tipo de ficción *actor involuntario*. (O sea, una persona real se provee de una biografía ficticia.) Ahora, Cela nos habla de su propia vida. Pero el don Camilo de la foto no es el Cela real sino otra de las personas *en busca de ficcionalización*. Confundiendo su identidad con la de un *actor involuntario*, Cela subraya la ironía estructural de las *Nuevas escenas matritenses*. Ante esta metempsicosis, o sea, transmigración de individualidades —una persona real (la de la foto) se provee de la biografía de otra persona real (la de Cela)— el lector se acuerda, probablemente, de Borges, quien escribió en 1949, al final de su cuento «La otra muerte»: «Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real» (Borges 1995: 176).

Mirado de cerca, el relato «Fin de la primera parte o noticia de que don Camilo se nos va de viaje» se presenta como una «autobiografía heterodiegética» (Genette 1993: 67). Es decir, hay una correspondencia entre autor, narrador y personaje, que se expresa mediante una pluralidad de voces. El autor, que habla al principio del episodio, nos dice: «Éste es el fin de la primera serie de las Nuevas escenas matritenses» (Cela 1965-1966: I, 71). El personaje «don Camilo» vive en un mundo en que el alcalde de Madrid corta el tráfico en el Paseo del Prado para que los coches no le molesten a Cela. Este *mundo posible* es, desde luego, un mundo ficticio. El narrador, que nos habla de «don Camilo», no es idéntico al personaje. Pero entre Cela (autor) y don Camilo (personaje) hay una identidad parcial, porque los dos comparten la biografía celiana hasta la fecha, excepto el paseo a la estación, que es exclusivo del «don Camilo» semi-imaginario. O sea, Cela inventa un narrador para que éste nos cuente, en tercera persona, una mezcla de asuntos autobiográficos e inventados. Claro que Cela, como autor, debería asumir la responsabilidad de lo narrado. De hecho, sin embargo, no hay ninguna garantía de veracidad[62].

De acuerdo con la terminología de Genette podemos decir que Cela, en el último episodio de la primera serie, se disocia en una personalidad auténtica y

[62] Es sabido que para Cela no existen ni reglas narratológicas ni géneros literarios. Ver, al respecto, Ayala *et alii* 1977: 274.

un destino ficcional. Se trata de una «enunciación polifónica característica de todos los enunciados no serios» (Genette 1993: 69). Cela rompe el «pacto autobiográfico» (*cfr.* Lejeune 1975) y se sirve de un artificio paradójico, cuya esencia se puede parafrasear con la frase «Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido» (Genette 1993: 70). Así, el *autor* Cela le adjudica al *personaje* Cela un papel al lado de las personas fotografiadas por Palazuelo. Naturalmente, este procedimiento de autoficción encierra un riesgo, porque «nada se desgasta más rápido que el sentimiento de transgresión» (Genette 1993: 76). O sea, el lector escarmienta y se acostumbra.

En síntesis podemos decir que las *Nuevas escenas matritenses* son relatos cortos que llevan incorporada una fotografía de tipo documental, que sirve de punto de partida a la narración. El autor procede en la elaboración de su texto como si considerara la foto el último vestigio de una fotonovela perdida y tratara de reconstruir el correspondiente guión mediante unos esbozos estilísticamente sofisticados, pero muy someros con respecto al argumento. Los personajes de tal esbozo de guión son, en su mayoría, caricaturas[63] que deben su esencia a la visión esperpéntica del mundo que las *Nuevas escenas matritenses* comparten con los «apuntes carpetovetónicos». Al ser insertadas en una acción imaginaria, las fotos y sus campos de referencia cambian considerablemente. Así, Cela imprime su verdad literaria a la realidad empírica que fotografió Palazuelo[64].

Naturalmente, el guión que esboza Cela es, al mismo tiempo, una reconstrucción y una parodia de la supuesta fotonovela perdida. Como es sabido, en un ejemplar normal de fotonovela se repiten incansablemente las mismas situaciones, los mismos sentimientos, el mismo tipo de personaje, la misma indumentaria, etc. Los superficiales e insípidos textos de las viñetas son meros instrumentos dentro de un argumento apoyado y desarrollado por las imágenes. En la *anti-fotonovela* de Cela pasa exactamente lo contrario. Aquí predomina el texto. El argumento es sustraído a la imagen y devuelto a la palabra. Así, la imagen fotográfica se desvirtúa y la palabra literaria se revaloriza.

Lo espectacular de Cela es la hábilmente aprovechada incongruencia de los campos de referencia de la imagen y del texto verbal. La realidad de la foto no

[63] José María Castellet es de los que critican —refiriéndose a los relatos celianos anteriores a las *Nuevas escenas matritenses*— esa «deformación, que lleva antes a una comicidad amarga y muchas veces gratuita, que a un realismo crítico y creador» (1962: 144).

[64] La transfocalización llevada a cabo por Cela es un acto de recepción mucho más invasivo y violento que aquel impacto que —según Roland Barthes (1992)— produce en el receptor el *punctum*, o sea, el detalle capaz de evocar reminiscencias y asociaciones.

sólo se irrealiza, sino se parodia. El fuerte impacto de este procedimiento resulta de su carácter sorprendentemente gratuito, pues el artificio celiano de la deformación carpetovetónica se emplea fríamente, sin intención polémica. La única meta de esa escritura es la comprobación de la inquebrantable superioridad de la palabra. Así, el embrión de fotonovela que trata de restituir Cela en cada uno de sus relatos matritenses es la negación y anulación de ese género monótono y trivial (la fotonovela), que sólo embrutece el espíritu y en ningún momento es capaz de estimular la imaginación del lector.

Otro rasgo específico de la escritura celiana en las *Nuevas escenas matritenses* salta a la vista de manera más contundente si la comparamos, por ejemplo, con los comentarios que escribió Josep Maria Espinàs para las fotos de Xavier Miserachs, reunidas en el volumen *Barcelona blanc i negre* (1964). Espinàs, sin quitar al fotógrafo ni un ápice de protagonismo, expresa su reacción ante las fotos, añade datos acerca de la ciudad y adjudica, de vez en cuando, un monólogo interior a las personas fotografiadas (*cfr.*, por ejemplo, *Barcelona blanc i negre* 1964: 56). Se niega, sin embargo, a ficcionalizar e instrumentalizar a los fotografiados. Con respecto a un señor que ha sacado de paseo a su perro, Espinàs reflexiona sobre la pertinencia y admisibilidad de comentarios sobre fotos documentales:

> L'home del gos va a prendre l'aire... ¿Per què està sol? ¿Què podem saber de la gent del carrer? ¿Per què té gos? ¿Qui li planxa els pantalons? ¿Mira una noia o un automòbil? ¿Què podem pensar de la gent del carrer, sense córrer el risc de ser injustos? L'home del gos... la sàtira és fàcil, però ¿no us fa respecte? (*Barcelona blanc i negre* 1964: 156).

Esta actitud, que excluye con énfasis la ficcionalización de personas reales, es, naturalmente, más *correcta* y *legal*[65] que la de Cela, pero, claro está, literariamente menos fructífera.

Volviendo a las *Nuevas escenas matritenses*, podemos decir que los 63 relatos, como derivan de un *original*, son el resultado de un acto de recepción. Así, las *Nuevas escenas matritenses* pueden calificarse de *cuadros de costumbres en segundo grado* porque es evidente que Cela *lee* las fotos de Palazuelo a contrapelo. Así nace el irónico neocostumbrismo celiano. Es verdad que, con la lupa esperpéntica del explorador costumbrista, Cela ve los problemas de la sociedad contem-

[65] *Cfr.*, por ejemplo, Gisèle Freund (1986), que comenta la querella presentada contra el fotógrafo Robert Doisneau y un periódico por parte de un señor que se sentía calumniado ante las interpretaciones arbitrarias y engañosas de aquella foto que Doisneau había sacado de él y una mujer.

poránea con mucha nitidez, pero lo que amplía sobremanera es la vida privada de unos personajes *imposibles*. Naturalmente, Cela no deja de tocar los temas candentes del momento —el turismo (serie II, relato 4), la industrialización (serie VII, relato 2), la «cocacolonización» (serie VII, relato 9), etc.—, pero lo que le reta de verdad no es el enfoque teórico y general, sino el esbozo innovador de biografías apócrifas.

No hace falta insistir en que Cela está lejos de producir unos epigonales suplementos a las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos. Si el autor de *Nuevas escenas matritenses* comparte con El Curioso Parlante el «diálogo animado y castizo» y la publicación de los relatos en la prensa periódica, se distancia de él, en primer lugar, por no tratar a *todos* los tipos y clases sociales, sino sólo a los marginados y, en segundo lugar, por centrarse en las «escenas privadas de la vida íntima» y no, como Mesonero, en las costumbres externas (Mesonero Romanos 1925: 13). Además, Cela practica, mucho más que Mesonero, un costumbrismo interesado en la oralidad. Los relatos de *Nuevas escenas matritenses* reflejan las pautas rutinarias del lenguaje cotidiano con un sinfín de muletillas, perogrulladas y redundancias. Si en las fotos de Palazuelo está congelado el Madrid visible de los años cincuenta, en los textos de Cela están grabadas las voces de ese Madrid.

Vemos, pues, que otro rasgo esencial en *Nuevas escenas matritenses* consiste en la voluntad de superar los (presuntos) tópicos de la tradición costumbrista. Si un erudito como Montesinos afirma que en Mesonero «la moral irrealiza tipos y caracteres» (1983: 62), podemos decir que en Cela no es la moral, sino la caricatura. Si Montesinos afirma que Mesonero «abusa de los nombres significativos» (1983: 65), podemos decir que Cela lleva esa técnica a la perfección. Y si Montesinos afirma que «el costumbrismo moral de Mesonero deja de ser costumbrismo» (1983: 63), podemos decir otro tanto del costumbrismo caricaturesco de Cela. Pero, ¿qué ganaremos con unos veredictos tan normativos?

Más vale ceñirse al análisis y contraste de textos concretos para aclarar cómo funcionan los relatos lúdicos e irónicos, o sea, las escenas neocostumbristas de Cela. Así, antes de terminar, queremos comparar el primer relato de la cuarta serie («El último bastonero») con un texto de Luis Carandell, escrito en el mismo año 1966. En la correspondiente foto de Palazuelo podemos contemplar el interior de una tasca con un hombre mayor, sentado a una mesa. (No se distingue muy bien si está tomando vino o café.) Ahora bien, respecto de su origen el artículo «El chateo» de Carandell (2000: 101-110) no tiene nada que ver con la foto, pero comparte con ella el tema costumbrista de bares y tascas. El famoso periodista e «hijo

adoptivo» de Madrid nos recomienda varios recorridos de tasqueo, explica algunos tipos de tapa que acompañan chatos y cañas, comenta las denominaciones madrileñas para los «montaos» de chorizo y morcilla, habla de la relación entre dueños y camareros y llama, incluso, la atención sobre cómo se lava la vajilla:

> Nadie se fija [...] en la forma que tienen de lavar los vasos en las tascas madrileñas. El agua en que se lavan los vasos utilizados por los clientes es, en el mejor de los casos, agua corriente que cae gota a gota en la pila y va saliendo muy despacio por el desagüe superior. El camarero fregotea los vasos uno a uno sumergiéndolos en el agua sospechosa de la pila. Los taberneros dicen que este sistema garantiza una absoluta limpieza porque la porquería queda en la superficie y sale por el desagüe a medida que se va llenando la pila (Carandell 2000: 103).

Come se ve, Carandell toma muy en serio el quehacer del autor costumbrista. Expone, comenta y critica, con mucha pericia, ciertos usos y costumbres del momento.

La actitud de Cela es distinta. Su reacción ante la foto de la tasca se ha de calificar, una vez más, de *lectura a contrapelo*. Conforme a su predilección por la biografía apócrifa, Cela le inventa al protagonista un nombre («Heliodoro Aliste Valceque, alias Belloto») y varios oficios (bastonero, banderillero y churrero). Luego se dedica a resumirnos la vida conyugal y ciertas peculiaridades del señor de la foto. Un ejemplo:

> Belloto, cuando se cruza por la calle con una señora de las que todavía queda alguna, no vuelve la cabeza porque sabe que el hacerlo es impropio de su edad y demás circunstancias civiles; Belloto, en tales trances, mira sosegado, de reojo y como a traición.
> —¡Cómo está el mujerío, señor Heliodoro!
> —¡Cállese usted, hombre, cállese usted! (Cela 1965-1966: IV, 19)

Si comparamos el relato celiano con el artículo de Carandell, vemos que Cela no se fija, precisamente, en lo típico que fotografió Palazuelo, sino en lo individual y singular que *no* está en la foto. Lo sugestivo del relato celiano consiste en la provocación de la expectativa del lector, o sea, en la parodia del cuadro de costumbres como género[66].

[66] También la comparación con Luis Mateo Díez (2001) puede elucidar más lo específico del fotorrelato celiano. Cuando, por ejemplo, Díez cuenta la historia de Ángel Rodal (2001: 13-14 y 89-90)

La considerable distancia entre *Nuevas escenas matritenses* y el horizonte de expectativas marcado por la tradición costumbrista, la confirma Cela, de manera implícita, en su apreciación de los escritos de Gutiérrez-Solana. Como es sabido, Cela pronunció, al ingresar en la RAE, un discurso sobre «La obra literaria del pintor Solana» (1957). Si nos fijamos en aquellos rasgos que Cela considera esenciales en el libro *Madrid, escenas y costumbres* de Solana, nos damos cuenta de que la escritura celiana de 1965/1966 se opone diametralmente a la escritura solanesca de 1913/1918. Resumimos, para evidenciarlo, algunas frases centrales del ensayo sobre Solana (Cela 1989b: 275-320).

Según Cela, Solana rehúye «los nombres propios [...] y no quiere colgar, a sus personajes reales, nombres ficticios» (Cela 1989b: 284). En *Nuevas escenas matritenses*, los nombres y apodos son un artificio central. Según Cela, Solana «es el hombre sencillo que cuenta las cosas que pasan tal como las ve» (Cela 1989b: 299). La dicción de Cela es altamente elaborada y artística. Según Cela, en Solana hay un «tierno amor [...] hacia las criaturas» (Cela 1989b: 302). En *Nuevas escenas matritenses*, las «criaturas» son ficcionalizadas con extrema ironía y convertidas en caricaturas. Según Cela, «las figuraciones todas de Solana tuvieron, al menos, dos versiones: una, plástica y, la otra, literaria» (Cela 1989b: 308). Esa repetición verbal de asuntos pictóricos (piénsese, por ejemplo, en «Las coristas»)[67] la evita Cela a todo precio. En *Nuevas escenas matritenses*, nunca se parafrasea una foto de Palazuelo[68]. Además, no hace falta porque Cela crea una variante plurimedial del cuadro de costumbres.

Finalmente, podemos constatar que la relación entre imagen y palabra en *Nuevas escenas matritenses* difícilmente podía ser otra. El mismo Cela era consciente de que los primeros escritores costumbristas «sentaron las bases de un arte

---

pasa exactamente lo contrario de lo que pasa en *Nuevas escenas matritenses*: el texto (autobiográfico con pocos elementos ficcionales) es verídico, las fotos —añadidas después como meras ilustraciones de un texto anterior e independiente— son arbitrarias, o sea, el fotografiado y el protagonista narrado no coinciden. Como el texto de Díez está concebido sin fotos, faltan, por supuesto, aquellas alusiones y comentarios sobre los fotografiados que, en *Nuevas escenas matritenses*, crean la seudoveracidad típica de la escritura metacostumbrista de Cela.

[67] Ver José Gutiérrez-Solana (1998: 278-279) y *José G. Solana (1886-1945)* (1997-1998: 59).

[68] En cierto modo, algunos artículos de Solana *repiten* las fotos de Palazuelo medio siglo antes de que éstas se hayan sacado. Así, por ejemplo, «El Rastro» (Gutiérrez-Solana 1998: 138-141) parece ser una descripción de la foto correspondiente al primer relato de la quinta serie de las *Nuevas escenas matritenses*, mientras que Cela, en lo descriptivo, nunca está interesado en competir con las fotos.

que había de nacer aún: la fotografía» (Cela 1989a: 184). A mediados del siglo xx, era inevitable que un escritor del rango de Cela cediera la parte del costumbrismo *objetivo* al fotógrafo y se sirviera de una escritura que estuviera a la altura de las corrientes literarias más ambiciosas del momento.

Tercera parte

La (no) recepción del relato celiano

Los términos más usados para caracterizar la narrativa breve de Cela son *tremendismo* y *fragmentismo*. De hecho —si prescindimos de los cuentos más tempranos— los relatos cortos del futuro premio Nobel pertenecen a la minificción[1] y pueden calificarse de esbozos de algo que no pretende ser una narración en el sentido del «cuento convencional»[2]. A partir de los años sesenta, un rasgo específico de los relatos celianos es la referencia a pre-textos. En una primera fase, se trata de pre-textos verbales, o sea, Cela recicla parcialmente textos suyos ya publicados. En una segunda fase, los pre-textos son imágenes (fotos, cuadros, grabados) de artistas contemporáneos. Ahora, Cela practica una escritura bimedial, en la cual se funden los significados de textos suyos con los significados de imágenes ajenas. El resultado de este procedimiento es el «relato híbrido». Los dos subtipos de relato híbrido (fotorrelato versus relato seudoemblemático) son muy idiosincrásicos y se basan en técnicas experimentales (fragmentación, desfabulación, mezcla de géneros, confusión de autor y personaje, etc.). En esta escritura se muestra el nunca enfriado interés de Cela por las vanguardias[3]. Es más, el relato híbrido ha de considerarse la más notable de las consecuencias que Cela ha sacado y sacará ante el reto de esa dialéctica entre narratividad y narrabilidad[4] que tanto protagonismo ha tenido en los enfoques creativos del siglo XX.

---

[1] Lauro Zavala (2004: 88) distingue entre «cuento corto» (1 000-2 000 palabras), «cuento muy corto» (200-1 000 palabras) y «cuento ultracorto» (1-200 palabras). Los «relatos celianos» pertenecerían al grupo de los «cuentos muy cortos».

[2] Para la definición del cuento «convencional» o «clásico» ver Zavala 2004: 56-58.

[3] La combinación de elementos verbales y visuales es un artificio muy apreciado en la época de las vanguardias históricas (piénsese, por ejemplo, en André Breton: *Nadja*, 1928). Max Aub perfeccionó y radicalizó el procedimiento en su libro *Jusep Torres Campalans* (1958).

[4] Ver, por ejemplo, Marchal (2007: 105-111).

Todavía hoy (nos referimos a las dos últimas décadas) se escriben textos estructuralmente parecidos al relato híbrido de Cela. Pensamos, por ejemplo, en dos colecciones de fotorrelatos que se publicaron en los años noventa. La primera («El fantasma de una historia», 1994: 32–45) contiene cinco relatos, escritos por Luis Mateo Díez, Almudena Grandes, Eloy Tizón, Clara Sánchez y José María Merino, basados todos en la misma foto. (La interdependencia entre la foto y la narración verbal la comenta Almudena Grandes en el prólogo a su libro *Modelos de mujer*.) La segunda colección se titula *Historias de las fotografías* (2002). En este caso, Myriam de Liniers, una galerista madrileña, puso a la disposición de una veintena de autores (Juan Madrid, Javier Maqua, Fernando Marías, Benjamín Prado, Soledad Puértolas y otros) cuarenta fotografías anónimas para que eligieran una y la hicieran objeto de una narración. (Cada uno de los textos lleva incorporada la respectiva foto.) El interés de las dos colecciones reside en la posibilidad de comparar narrativaciones divergentes de una misma foto y de analizar varios niveles de ficcionalización. Con respecto a Cela, queremos ahora echar un vistazo a media docena de otros libros y preguntarnos si se puede detectar alguna influencia[3] del autor de *La colmena*.

Un libro estructuralmente similar a *Izas, rabizas y colipoterras* lo publicaron, en 1998, Pepe Soto (fotos) y Joan-Vicent Hernàndez (textos). El mero título *(En blanco y negro. Fotorelatos* [*sic*] *de la vida cotidiana*) refleja aquella equiparación de foto y texto que Esther y Óscar Tusquets esperaban conseguir bajo el lema «Palabra e Imagen». El proyecto de los Tusquets fracasó por varias razones, pues autores como Aldecoa *(Neutral Corner)* o Delibes *(La caza de la perdiz roja)* no cambiaron su escritura y utilizaron las fotos (Masats, Maspons) como simples ilustraciones. Cela sí se inspiró en las fotos, pero se negó a hablar con los fotógrafos. Tres decenios más tarde, en el caso de Hernàndez y Soto, la colaboración funciona mejor. Lo ilustraremos mediante el quinto fotorrelato («Insistencia»), que recuerda difusamente el enfoque celiano. En la foto de Soto aparece una prostituta envejecida que se respalda en una farola.

> ¿Por qué sigues empeñada en ofertar tu anciana carne a los compradores de la invisible seducción? ¿No ves que en tus manos han crecido las arrugas y tus pezones no son más que el resto de unos encantos que ya no posees? (*En blanco y negro* 1998: 5).

[3] La encuesta de la revista *Quimera* (núms. 242-243, abril de 2004) sobre narrativa breve, con un resultado no muy halagüeño para Cela, prescindió de la minificción.

Hernàndez reproduce las reflexiones de un observador[6] que, en una apóstrofe, dirige preguntas de tipo moralista a la mujer de la foto. Las aserciones e hipótesis no salen de aquel mundo en que el observador coexiste con la prostituta. No hace falta mucho despliegue analítico para averiguar que no se trata aquí de aquella ficcionalización de lo fáctico que caracteriza la escritura celiana. El choque de lo verbal y de lo visual que caracteriza las biografías apócrifas de *Izas, rabizas y colipoterras* está lejos, y no nos sorprende que el modelo que Hernàndez nombra explícitamente sea Javier Marías[7] y no Cela.

El mismo Marías, como es sabido, usa la fotografía no sólo en sus novelas, sino también en textos más breves. Así, el volumen *Vidas escritas* (1992)[8] abarca una serie de retratos biográficos de escritores extranjeros (Faulkner, Rilke, Rimbaud, Turgueniev, etc.). La mayoría de las fotos son ilustraciones *prescindibles*, pero en el último capítulo («Artistas perfectos») están en el foco de la verbalización. Algo similar ocurre en *Miramientos* (Madrid: Alfaguara, 1997), donde los retratados son quince escritores hispánicos (Valle-Inclán, Borges, Lorca, Neruda, etc.). Los textos, que tienen la extensión de un microrrelato, se pueden calificar de *ejercicios de estilo*. Contienen una descripción minuciosa del aspecto físico de los fotografiados (prosopografía) y, con respecto al retrato de cualidades *interiores* (etopeya), unas hipótesis derivadas exclusivamente de los rasgos visibles. Cada uno de los textos lleva incorporadas entre dos y seis fotos que representan distintas fases de la vida del escritor. La respectiva evolución de gestos, actitudes y poses viene anticipada en el título («Luis Cernuda vencido», «Horacio Quiroga vehemente», «Federico García Lorca asilvestrado», etc.). Naturalmente, es inevitable que esta *quiromancia de fisonomías* tienda a la sobreinterpretación ingeniosa. Por otro lado, aunque Marías se proponga renunciar a todo tipo de información no *visible* en la foto, el lector buscaría en vano la más mínima deformación o ridiculización de los escritores retratados en *Miramientos*.

¿Hay en estos retratos bimediales algo que nos induzca a suponer una recepción productiva[9] del relato híbrido de Cela? Pues, no. Por más que se establezcan

[6] Naturalmente, estas reflexiones y el título del volumen recuerdan también la obra *Barcelona blanc i negre* (1964) de Miserachs y Espinàs.

[7] En varias novelas, Javier Marías utiliza fotos para apoyar el procedimiento de mezclar hechos y ficciones de una manera a la vez exigente y al alcance del público. Hernàndez elige como mote un pasaje de *Negra espalda del tiempo* (1998).

[8] Edición utilizada: Marías 1996.

[9] A diferencia de la «recepción pasiva» (llevada a cabo por un lector que no es, al mismo tiempo, escritor) entendemos por «recepción productiva» la utilización (en forma de alusiones, transformaciones,

relaciones tipológicas entre las dos maneras de leer fotos documentales, no se pueden demostrar contactos de hecho. Además, en varios ensayos y textos de ficción, Marías ha manifestado que se interesa por la escritura híbrida de W. G. Sebald, pero no la de Cela. Fijémonos, pues, en otras constelaciones para decidir si el autor de *La colmena* es realmente un precursor caído en olvido.

Por entre los autores españoles de microrrelatos híbridos del siglo XXI sobresalen los nombres de José María Merino y Juan José Millás. En lo que sigue, estudiaremos dos textos (un relato seudoemblemático de Merino y un fotorrelato de Millás) para ver si se pueden detectar afinidades con Cela. Empezamos con Merino. El texto «Las tres» (Merino 2005: 85-87) procede del volumen *Cuentos del libro de la noche*, que abarca 85 microrrelatos. Todos llevan una imagen (foto o dibujo), pero sólo una parte de los textos puede calificarse de «relato híbrido». «Las tres» se basa en el famoso cuadro *Nighthawks* (Halcones de la noche)[10] que Edward Hopper pintó en 1942. Merino pone el cuadro en movimiento, o sea, le inventa una acción en forma de diálogo. Habla primero el camarero, vestido de blanco, quien le recuerda al señor del sombrero gris verdoso que son las tres de la madrugada y le ruega, por eso, que se vaya. Éste, en cambio, se muestra reacio, quiere seguir bebiendo y amenaza con suicidarse.

El cuadro de Hopper, tal como Merino lo ha incorporado a su texto, no es una cita exacta, sino una manipulación, pues la mujer que se encuentra entre el camarero y el señor del sombrero se ha escamoteado[11]. ¿Cuál es la función de la mujer ausente en la constitución del significado textual? (Desde luego, no es una ausencia total, pues la mujer sigue existiendo en la memoria del lector, quien conoce naturalmente la más famosa pintura estadounidense del siglo XX.) Es posible que Merino quiera sugerir, de manera visual, que la mujer es la causa de la desesperación del hombre. Pero esta interpretación no se compaginaría fácilmente con la *segunda* obra de referencia, una *short story* de Hemingway, titulada «A clean, well-lighted place» (Un lugar limpio y bien iluminado)[12]. El diálogo de «Las tres» es, parcial-

continuaciones, etc.) de una obra dada a lo largo del proceso de creación de una obra nueva. Meras menciones del título de una obra dada (ver, por ejemplo, el «prólogo» de Pablo Castellano en: VV. AA. 1995: 17) no pertenecen, claro está, a la recepción productiva.

[10] El cuadro de Hopper ha tenido una rica recepción en el cine y en el teatro (ver, por ejemplo, Rocío Ayuso 2006).

[11] En otro microrrelato híbrido («Nicolasito»), que trata de la génesis del cuadro *Las Meninas*, Merino usa una técnica similar.

[12] El relato se publicó en el volumen *Winner take nothing* (1933). Edición utilizada: Hemingway 2004: 354-358.

mente, un *remake* de la *short story*. Pero en Hemingway no hay personaje femenino. Además, el protagonista tiene ochenta años, lo que no cuadra con *Nighthawks*. Para colmo, hay otro pre-texto *tercero*, que es de carácter biográfico. En cualquier catálogo bien hecho podemos leer que el hombre y la mujer del cuadro completo representan al mismo Hopper y su esposa Josephine, quienes mantenían una relación bastante conflictiva. Vemos, pues, que la tensión entre los pre-textos verbal, pictórico y fáctico enriquece y complica el significado del relato.

Como texto bimedial, «Las tres» comparte ciertas técnicas con el relato seudoemblemático celiano. Hay elementos verbales y visuales; el elemento visual sirve de punto de partida a la narración; la imagen se descongela y se narrativiza; se mezclan la realidad y la ficción, etc. Pero estas homologías son puramente formales. Cuando Merino incorpora el cuadro de Hopper a su microrrelato, pretende un acto de recepción muy distinto a los efectos que quiere conseguir Cela. Este último, al verbalizar los cuadros de Zabaleta y Picasso, celebra una intertextualidad críptica y quema unos fuegos artificiales de virtuosismo estilístico, cuya fascinación cromática es tan intensa como efímera. Merino, con palabras ni herméticas ni amaneradas, practica una bimedialidad funcional y al alcance del lector. A este respecto, sería más plausible comparar a Merino con Max Aub[13]. Ambos autores recurren a la mistificación (manipulan fotos y cuadros) para activar la imaginación y la reflexión crítica del lector. El éxito de estas escrituras híbridas se debe a un sistema de pistas y avisos cuidadosamente dosificados.

Echemos ahora un vistazo a uno de aquellos textos bimediales que Juan José Millás llama *pies de foto*. En «Sin genitales, sin páncreas, sin uréteres» (*Sombras sobre sombras*, 2007)[14] se comenta una foto en la cual se ven cuatro maniquíes femeninos. El deseo del narrador/autor de vivir a su lado, en el escaparate[15], es la reacción escapista ante una situación geopolítica poco edificante.

> Me gustaría no moverme apenas, sólo lo necesario para pasar de vez en cuando al escaparate de al lado —el de la ferretería— y hacer bricolaje con mi cuerpo. Sueño con un mundo en el que todos los escaparates estén comunicados por medio de trampillas secretas que sólo conociéramos los maniquíes. Cuando cerraran los establecimientos y las calles se quedaran desiertas, iríamos de un escaparate a otro para intercambiar experiencias con los habitantes de ese mundo (Millás 2007: 79-80).

[13] Pensamos sobre todo en *Jusep Torres Campalans* (1958).

[14] Primera publicación en: *El País*, 17 de agosto de 2006.

[15] La idea de vivir como maniquí en un escaparate se desarrolla también en otro *pie de foto*, titulado «La escena del crimen» (Millás 2005: 92-95).

En el escaparate, el narrador/autor tendría el «alma pequeña» de los maniquíes y se quedaría en la postura en que le habría dejado el escaparatista. Pero, de repente, se da cuenta de que el mundo imaginario no estaría a salvo de la brutal realidad. Así, el sueño degenera en pesadilla y la foto del principio se sustituye por otra: la de los maniquíes rotos —«Entonces pasaría un fotógrafo de prensa que nos sacaría a las chicas y a mí para publicarlo como metáfora del bombardeo, o del fin del mundo» (Millás 2007: 81)—. Aunque Millás no desprecia los juegos metaficcionales, el mensaje de su texto es serio y moralista. Por un lado, George W. Bush, el responsable de la amenaza bélica, se nombra explícitamente. Por otro, ante la hegemonía de la superpotencia, cabe sólo una solución satírica: el hombre/maniquí muerto serviría, al menos, de aviso.

¿Hay en Millás huellas del fotorrelato celiano? Creemos que no. El *pie de foto* está en la tradición de Brecht quien, en su famoso *ABC de la guerra* (1955) utilizaba fotos de la prensa europea y las proveía de comentarios moralistas y didácticos. Tanto Millás como el autor de *ABC de la guerra* buscan la comunicación directa con el lector. ¿Y Cela? En el texto «Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas» (Cela 1965-1966: I, 15-20) hay también una foto con maniquíes que luego se humanizan. Pero allí no se trata de un mensaje político, sino de un alarde de metacostumbrismo irónico. Cela no mira hacia el público sino hacia la perfección estética. Mientras que la escritura de Millás no tiende al esteticismo ni al esoterismo tardovanguardista —los *pies de foto* son, en cierto modo, artículos de opinión[16]—, en el fotorrelato celiano sí domina el discurso ficcional. La foto, que refleja un elemento del mundo empírico, se encierra en un texto irónico, donde se multiplican las contradicciones entre lo visual y lo verbal. Así, se demuestra *ad oculos* cómo la ficción literaria, aunque impregnada de realidad, no puede menos de traicionar y deformar lo fáctico. Ésta es la dimensión poetológica del fotorrelato celiano y aquí está su *verdad*.

Bibliografía

Abad Contreras, Pedro (1990): «Bibliografía de Camilo José Cela». En: *Ínsula*, 518/519, febrero-marzo, pp. I-VIII.

Abella, Rafael (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.

Amorós, Andrés (1993): *Escritores ante la Fiesta. De Antonio Machado a Antonio Gala*. Madrid: Egartorre.

Anderson Imbert, Enrique (1999): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Ansón, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo.

Aub, Max (1970): *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Lumen.

Ayala, Francisco *et alii* (1977): *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March/Ediciones Cátedra.

Ayuso, Rocío (2006): «Edward Hopper salta al escenario». En: *El País*, 4 de septiembre.

Bal, Mieke (1998): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

Balsells, David (1995): «El instante perdido. Fotografías de Oriol Maspons» [Conversación con O. M.]. En: *Oriol Maspons. El instante perdido* [Catálogo]. Barcelona: Fundación «La Caixa»/Lunwerg Editores, pp. 9-16.

—; Ribalta, Jorge (2004): «Introducción». En: *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964* (ed. David Balsells y Jorge Ribalta). Barcelona: Lunwerg, pp. 13-21.

Baquero Goyanes, Mariano (1998): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia/Servicio de Publicaciones.

Barcelona blanc i negre (1964): 371 fotografies de Xavier Miserachs comentades per Josep Maria Espinàs amb un pròleg de Joan Oliver. Barcelona: Aymà.

Barthes, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.

— (1992): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Baudelaire, Charles (1961): *Les Fleurs du Mal* (ed. Antoine Adam). Paris: Garnier.

Berceo, Gonzalo de (1997): *Milagros de Nuestra Señora* (ed. Michael Gerli). Madrid: Cátedra.

Berger, John y Mohr, Jean (1997): *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo.

Borges, Jorge Luis (1995): *Narraciones* (ed. Marcos Ricardo Barnatán). Madrid: Cátedra.

Brandenberger, Erna (1973): *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid: Editora Nacional.

BRASSAÏ (1976): *The secret Paris of the 30's*. London: Thames and Hudson.

Brassaï-París, Colom-Barcelona: resonancias (2003): (ed. Lola Garrido). Barcelona: Foto Colectania. [Catálogo de exposición: Barcelona, Fundación Foto Colectania, del 5 de junio al 30 de septiembre de 2003.]

BRECHT, Bertolt (2005): *ABC de la guerra*. Madrid: Caracol. [Versión original (1955): *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel.]

CANOVAS, Carlos (1992): «Entre dos rupturas». En: Pere Formiguera (ed.), *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*. Barcelona: Fundación Caixa de Catalunya, pp. 9-24. [Catálogo de exposición: Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, del 21 de abril al 31 de mayo de 1992.]

CARANDELL, José María (1974): *Guía secreta de Barcelona*. Madrid: Al-Borak.

— (1982): *Nueva guía secreta de Barcelona* (fotografías de Colita). Barcelona: Martínez Roca.

CARANDELL, Luis (2000): *Vivir en Madrid. Años 60*. Madrid: Maeva.

CARTIER-BRESSON, Henri (2003): *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.

CASAS, Ana (2007): *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*. Madrid: Mare Nostrum.

CASTELLET, José María (1962): «Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela». En: *Revista Hispánica Moderna*, 28, pp. 107-150.

CELA, Camilo José (1947): *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones*. Barcelona: José Janés.

— (1948): *Las botas de siete leguas. Viaje a la Alcarria* (fotos de Karl Wlasak). Madrid: Revista de Occidente.

— (1949): *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos*. Madrid: Ricardo Aguilera.

— (1962-1989): *Obra completa* (17 tomos [no todos aparecidos]). Barcelona: Destino.

— (1963): *Once cuentos de fútbol* (ilustrados con once pinturas de Pepe). Madrid: Editora Nacional.

— (1963a): *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga* (fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña). Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

— (1964): *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón* (fotografías de Juan Colom). Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen).

— (1965-1966): *Nuevas escenas matritenses* (fotografías de Enrique Palazuelo). Madrid: Alfaguara, 7 vols. (Col. «Fotografías al minuto»). [Publicación en la revista *Papeles de Son Armadans:* 1963-1966; en la revista *Semana:* 1965-1966.]

— (1972): *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga* (introd. de Antonio Vilanova). Barcelona: Lumen (Ediciones de Bolsillo, 186).

— (1976): *El Solitario* (ilustraciones de Rafael Zabaleta). Barcelona: Noguer.

— (1984): *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga* (fotografías: Maspons + Ubiña). Barcelona: Lumen (Palabra Menor, 66).

— (1984a): *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón* (fotografías de Juan Colom). Barcelona: Lumen (Palabra Menor, 65).
— (1984b): *Gavilla de fábulas sin amor* (32 dibujos de Picasso). Barcelona: Bruguera.
— (1988): *Nuevas escenas matritenses*, Barcelona: Círculo de Lectores.
— (1989): «Recuerdo de Rafael Zabaleta», en: *Los vasos comunicantes. Ensayos, verdades y libertades*. Espluges de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés, pp. 417-421.
— (1989a): «Historia, literatura y costumbrismo». En: *Los vasos comunicantes. Ensayos, verdades y libertades*. Espluges de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés, pp. 175-185.
— (1989b): «La obra literaria del pintor Solana», en: *Los vasos comunicantes. Ensayos, verdades y libertades*, Barcelona: Plaza & Janés, pp. 275-320.
— (1989c): *La rosa*. Barcelona: Destino.
— (1989d): *Los caprichos de Francisco de Goya y Lucientes*. Madrid: Silex.
— (1989e): *Los viejos amigos*. Primera y segunda series. Espluges de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés.
— (1989f): *Nuevo retablo de Don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*. Barcelona: Destino.
— (1989g): *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*. Madrid: Alianza.
— (1989-1990): *Obras completas*. Barcelona: Destino/Planeta-DeAgostini, 37 vols.
— (1991): *Páginas escogidas* (ed. Darío Villanueva). Madrid: Espasa Calpe.
— (1991a): *Torerías (El gallego y su cuadrilla. Madrid. Toreo de salón y otras páginas)* (presentación de Andrés Amorós; ilustraciones de Fernando Vintes). Madrid: Espasa Calpe (La Tauromaquia, 34).
— (1993): *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: Plaza & Janés.
— (1997): *El gallego y su cuadrilla* (comentado por Antonio Vilanova). Barcelona: Destino (Clásicos Contemporáneos Comentados, 12).
Cela Conde, Camilo José (2002): *Cela, mi padre*. Madrid: Temas de hoy.
Chillón, Albert (1999): *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona/Servei de Publicacions.
Colom, Joan (2004): *Fotografías de Barcelona, 1958-1964* (ed. David Balsells y Jorge Ribalta). Barcelona: Lunwerg. [Catálogo de exposición: Madrid, Fundación Telefónica, del 25 de marzo al 23 de mayo de 2004.]
Cortázar, Julio (1995): «Siestas». En: *Último round*. Madrid: Debate, pp. 345-361.
—; Silva, Julio (1996): *Silvalandia*. Madrid: Alfaguara.
—; Facio, Sara; D'Amico, Alicia (1976): *Humanario*. Buenos Aires: La Azotea.
Cossío, José María de (1945): *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa Calpe, vol. III.
Costa, Joan (1977): *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
Culler, Jonathan (1982): *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press.

DELIBES, Miguel (2004): *España 1936-1950. Muerte y resurrección de la novela.* Barcelona: Destino.

DENEVI, Marco (1996): «Un perro en el grabado de Durero titulado *El Caballero, la Muerte y el Diablo*». En: *Ceremonias secretas.* Madrid: Alianza Editorial, pp. 302-311.

DÍAZ ARENAS, Ángel (2004): «Evolución de estructuras narrativas ("novelísticas") en Cela». En: Christoph Rodiek (coord.), *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002).* Kassel: Reichenberger, pp. 15-61.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto; GONZÁLEZ, José Ramón (2002): *El cuento español en el siglo XX.* Madrid: Alianza.

DÍEZ, Luis Mateo (2001): *Balcón de piedra. Visiones de la Plaza Mayor* (fotografías de Amaia de Diego). Madrid: Ollero & Ramos.

DOLEŽEL, Lubomír (1997): «Mímesis y mundos posibles». En: *Teorías de la ficción literaria* (comp. Antonio Garrido Domínguez). Madrid: Arco/Libros, pp. 69-94.

— (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Madrid: Arco/Libros.

DOMÍNGUEZ RAMOS, Santos (2000): «Los alegres maletillas». En: *La narración corta en Extremadura (siglos XIX-XX).* Vol. 3: *La narrativa última* (ed. Manuel Simón Viola). Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz/Departamento de Publicaciones, pp. 219-223.

DÜMCHEN, Sybil (1993): «Text-Bild-Beziehungen im Werk von Camilo José Cela». En: *Spanische Bilderwelten. Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog. Akten der Sektion "Bild und Text" des Deutschen Hispanistentages, Göttingen 1991* (ed. Christoph Strosetzki y André Stoll). Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 58-75.

DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1991): *Historia de la fotografía taurina.* Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.

ECO, Umberto (1992): *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Lumen.

«El fantasma de una historia» (1994): (ed. Encarna Castejón). En: *El Urogallo,* núm. 102, noviembre, pp. 32-45.

En Blanco y Negro. Fotorelatos [*sic*] *de la vida cotidiana* (1998): (fotos: Pepe Soto; relatos: Joan-Vicent Hernàndez). San Vicente del Raspeig (Alicante): Gráficas Díaz.

ESCOBAR LADRÓN DE GUEVARA, Guadalupe (1981): *El cuento de Camilo José Cela.* Madrid: Universidad Complutense/Servicio de Reprografía.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás (1999): *Arte de las putas.* Valencia: La Máscara.

FONTCUBERTA, Joan (2004): «*Izas, rabizas y colipoterras:* un álbum furtivo». En: *Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964* (ed. David Balsells y Jorge Ribalta). Barcelona: Lunwerg, pp. 45-51.

FOSTER, David William (1969): «La estética de la *nueva novela*. Acotaciones a Camilo José Cela». En: *Revista de Ideas Estéticas,* 27, pp. 325-334.

FREUND, Gisèle (1986): *La fotografía como documento social.* Barcelona: Gustavo Gili.

GALÁN, Belén (2003): «1925-1939: Vanguardias en la colecciones de pintura del MNCARS». En: *Arte para un siglo*. II: *Vanguardias (1925-1939)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 39-63.

GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.

— (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

— (1993): *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

— (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

GIBSON, Ian (2003): *Cela, el hombre que quiso ganar*. Madrid: Aguilar.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1962): «Toreros de pueblo». En: *Índice*, año 16, núms. 163-165, p. 92.

— (1999): *Obras completas V: Ramonismo III: Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

— (2001): *Obras completas VII: Ramonismo V: Caprichos, gollerías, trampantojos*, Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.

Goya y el espíritu de la ilustración (1988): Madrid: Museo del Prado.

GRANDES, Almudena (1996): *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets.

GUTIÉRREZ-SOLANA, José (1998): «Madrid, escenas y costumbres». En: *Obra literaria*. Madrid: Fundación Central Hispano, vol. I, pp. 65-279.

GUZMÁN PÉREZ, María (1985): *R. Zabaleta: 1932-1985. Antología crítica*. Granada: Universidad de Granada.

— (1986): *Zabaleta dibujante*. Maracena (Granada): T. Gráficos Arte.

HARSHAW, Benjamín (1997): «Ficcionalidad y campos de referencia». En: *Teorías de la ficción literaria* (comp. Antonio Garrido Domínguez). Madrid: Arco/Libros, pp. 123-157.

HEMINGWAY, Ernest (1962): «La capital del mundo». En: *Índice*, año 16, núms. 163-65, pp. 11-12.

— (2004): «A clean, well-lighted place». En: *The First Forty-Nine Stories*. London: Arrow Books.

Historias de las fotografías (2002): (ed. Rafael Doctor Roncero y Sara Rosenberg). Madrid: Taller de Arte-Myriam de Liniers/Caja Madrid.

IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1990): «Cela onomaturgo. Los nombres propios en *El gallego y su cuadrilla*». En: *Hispanística XX*, 8, pp. 81-101.

ILIE, Paul (1997): «La imagen visual en la obra de C. J. C.: Cela y la pintura». En: *El Extramundi y Los papeles de Iria Flavia*, año 3, núm. 12, pp. 305-356.

IMHASLY, Pierre (1982): *Corrida. Der spanische Stier und sein Fest* (Mit Texten von Vicente Aleixandre u.a. Mit Fotos von Arjona u.a.). Bern/München: Edition Erpf.

Índice de Artes y Letras (1962): Madrid, 16, núms. 163-165 (extraordinario dedicado a Los Toros).

IRIARTE LÓPEZ, Margarita (2001): «¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes». En: *El cuento en la década de los noventa* (ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo). Madrid: Visor Libros, pp. 609-618.

José G. Solana (1886-1945) (1997-1998): Catálogo. Santander/Barcelona: Fundación Marcelino Botín/Fundación Caixa de Catalunya.

La fotografía pictorialista en España. 1900-1936 (1998): (comp. Lourdes Peracaula). Barcelona: Fundación «La Caixa».

LAGMANOVICH, David (2005): «El microrrelato en nuestra cultura». En: *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (ed. David Lagmanovich). Palencia: Menoscuarto, pp. 7-33.

LANG, Lothar (1993): *Surrealismus und Buchkunst*. Leipzig: Edition Leipzig.

LEDO, Margarita (1998): *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.

LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

LESSING, Gotthold E. (2002): *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Folio.

LOHAFER, Susan; CLAREY, Jo Ellyn (eds.) (1989): *Short story theory at the crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1996): *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las Fuentes de la Memoria III*. Barcelona: Lunwerg.

— (1999): *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

— (2001): *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*. Barcelona: Lunwerg.

— (2005): *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

LUSCHER, Robert M. (1989): «The short story sequence: an open book». En: Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.). *Short Story Theory at the Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, pp. 148-167.

Madrid (1987): (fotografía: Ramón Masats. Textos: Luis Carandell, Daniel Zarza y Publio López Mondéjar). Barcelona: Lunwerg.

MANDIANES, Miguel (2002): «La visión de C. J. Cela sobre el hombre». En: Miguel Mandianes y María Teresa de Miguel Rebolés, *En cueros vivos*. Madrid: Nóesis, pp. 5-188.

MAQUEDA CUENCA, Eugenio (2001): «*Cuento* frente a *relato borgiano*. Nociones teóricas». En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000*. Madrid: Visor Libros, pp. 619-625.

MARCIAL, Hugues (2007): «Narration dead - stop. Narrative follows». En: René Audet, *et alii, Narrativity. How Visual Arts, Cinema and Literature are telling the World Today*. Paros: Dis Voir Éditions, pp. 105-124.

MARÍAS, Javier (1996): *Vidas escritas*. Madrid: Siruela.

— (1997): *Miramientos*. Madrid: Alfaguara.

MARÍN, Juan (1990): «Cela/Picasso: dibujos y retratos en torno a un encuentro y a una colaboración». En: *Hispanística*, XX, 8, pp. 155-173.

MARINA, José Antonio (1993): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

MARTÍN GAITE, Carmen (1994): *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

MARTÍN NOGALES, José Luis (2001): «Tendencias del cuento español de los años noventa». En: *El cuento en la década de los noventa* (ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo). Madrid: Visor Libros, pp. 35-45.

MARTÍNEZ BONATI, Félix (1999): «El acto de escribir ficciones». En: *Teorías de la ficción literaria* (comp. Antonio Garrido Domínguez). Madrid: Arco/Libros, pp. 159-170.

MARZONA, Daniel (2005): *Arte conceptual*. Colonia: Taschen.

MASATS, Ramón (fotografías); GARCÍA SERRANO, Rafael (texto) (1963): *Los Sanfermines*. Madrid: Espasa Calpe 1963.

MERINO, José María (2005): *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1925): *Panorama matritense* [Primera serie de *Las escenas*, 1832-1835, por El Curioso Parlante]. Madrid: Renacimiento.

MILLÁS, Juan José (2002): *Articuentos* (ed. de Fernando Valls). Madrid: Suma de Letras.

— (2005): *Todo son preguntas*. Barcelona: Península.

— (2006): *El ojo de la cerradura*. Barcelona: Península.

— (2007): *Sombras sobre sombras*. Barcelona: Península.

MISERACHS, Xavier (1998): *Criterio fotográfico. Notas para un curso de fotografía*. Barcelona: Omega.

MONTESINOS, José F. (1983): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia.

MOREIRA, José María (1994): *Historia, cultura y memoria del arte de torear*. Madrid: Alianza Editorial.

NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta (2003): *Mujeres caídas. Prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid: Oberon.

Oriol Maspons. El instante perdido (catálogo) (1995): Barcelona/Madrid: Fundación «La Caixa»/Lunwerg.

ORTEGA Y GASSET, José (1976): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente.

PACHECO, Carlos; Barrera Linares, Luis (comps.) (1997): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

PEÑATE RIVERO, Julio (1994): «Cuento literario y teoría de la argumentación». En: *Lucanor* 11, pp. 129-140.

PÉREZ, Janet (1991): «A retrospective and prospective assessment of the directions of Cela criticism». En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16, pp. 361-377.

PERMANYER, Lluis (1995): «Contrapunto irónico a la realidad humana». En: *Oriol Maspons. El instante perdido* (catálogo). Barcelona/Madrid: Fundación «La Caixa»/Lunwerg, pp. 17-24.

Perucho, Joan (1986): *Una semàntica visual.* Esplugues de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janés.

Pisano, Isabel (2002): *Yo puta. Hablan las prostitutas.* Barcelona: Plaza & Janés.

Poe, Edgar Allan (1997): «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento». En: Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 293-309

Pupo Walker, Enrique (1978): «El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde». En: *Revista Iberoamericana,* 44, núms. 102-103, pp. 1-15.

Quiroga, Horacio (1997): «El manual del perfecto cuentista». En: Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 325-339.

Ramiro Valderrama, Manuel (1995): *El énfasis en la prosa de Cela. La repetición como procedimiento connotativo.* Valladolid: Universidad de Valladolid/Secretariado de Publicaciones.

Rilke, Rainer Maria (1994): *Nuevos poemas II.* Madrid: Hiperión.

Rodiek, Christoph (1996): «*Josep Torres Campalans* und die Authentizität des Fiktiven. Zur Textsorte *Biographie über eine als real ausgegebene imaginäre Person*». En: W. Graeber, D. Steland y W. Floeck (eds.), *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft. FS Jürgen von Stackelberg.* Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 257-266.

— (coord.) (2004): *Homenaje a Camilo José Cela. Coloquio internacional de la Universidad de Dresde (11-12 de noviembre de 2002).* Kassel: Reichenberger.

Roloff, Volker (1993): «Zur Beziehung von Bild und Text am Beispiel von Goya, *Caprichos*». En: *Spanische Bilderwelten. Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog. Akten der Sektion «Bild und Text» des Deutschen Hispanistentages, Göttingen 1991* (ed. Christoph Strosetzki y André Stoll). Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 1-15 y 159-171.

Rosi, Francesco (1965): *Il momento della verità* (Italien/Spanien).

Sánchez de Badajoz, Diego (1985): *Farsas* (ed. Miguel Ángel Pérez Priego). Madrid: Cátedra.

Sanmartín Sáez, Julia (1999): *Diccionario de argot.* Madrid: Espasa Calpe.

Santaella, Lucia; Nöth, Winfried (2003): *Imagen. Comunicación, semiótica y medios.* Kassel: Reichenberger.

Sobejano-Morán, Antonio (2003): *Metaficción española en la postmodernidad.* Kassel: Reichenberger.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2006): «*Viaje a la Alcarria.* Génesis y recepción». En: *El Extramundi y Los papeles de Iria Flavia,* 12, núm. 46, pp. 7-18.

Stigneev, Valery (2002): «El texto en el espacio fotográfico». En: *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía* (ed. Steve Yates). Barcelona: Gustavo Gili, pp. 95-106.

SUÁREZ-GALBÁN, Carmen Ana (1982): *El relato de Camilo José Cela: un análisis estructural* [Ph.D., Univ. of Massachusetts, 1978]. Ann Arbor: University Microfilms International.

SUÁREZ SOLÍS, Sara (1969): *El léxico de Camilo José Cela*. Madrid: Alfaguara (Estudios de literatura contemporánea, IV).

Tiempo de silencio (1992): *Panorama de la fotografía de los años 50 y 60* (textos de Carlos Cánovas y Pere Formiguera). Barcelona: Fundación Caixa de Catalunya.

TITZMANN, Michael (1990): «Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen». En: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988* (coord. Wolfgang Harms). Stuttgart: Metzler, pp. 368-384.

TORRE, Guillermo de (1962): «Vagabundeos críticos por el mundo de Cela». En: *Revista Hispánica Moderna*, 28, pp. 151-165.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1965): *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

— (1951): «*La colmena*, cuarta novela de Camilo José Cela». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 22, pp. 96-102.

UMBRAL, Francisco (2002): *Cela, un cadáver exquisito. Vida y obra*. Barcelona: Planeta.

VV. AA. (1995): *El libro negro de Madrid*. Madrid: Libertarias/Prodhafi.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2006): *Fútbol. Una religión en busca de un dios*. Barcelona: DeBolsillo.

WASSERMAN, Carol (1990): *Camilo José Cela y su trayectoria*. Madrid: Ed. Playor.

WILKS, Kerry (2006): «Ecos de Goya en *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela». En: *La obra del literato y sus alrededores. Estudios críticos en torno a Camilo José Cela* (ed. Eloy E. Merino y Carlos X. Aradavín Trabanco). Madrid: Universidad Camilo José Cela, pp. 165-187.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (1994): *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos (desde 1839 hasta nuestros días)*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

ZAVALA, Lauro (comp.) (1993): *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México: Universidad Nacional de México.

— (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Apéndice

Imágenes

Las imágenes son elementos constitutivos de los relatos híbridos analizados en la *Segunda parte* y documentados en la *Bibliografía*.

Índice de imágenes

A) *Gavilla de fábulas sin amor*

Dos dibujos de Picasso incluidos en el libro *Gavilla de fábulas sin amor* (32 dibujos de Picasso). Barcelona: Bruguera, 1984.

Imagen 1: *Los cuatro reyes del sur* 167
Imagen 2: *La monja* 167

B) *Once cuentos de fútbol*

Tres pinturas de Pepe incluidas en el libro *Once cuentos de fútbol*. Madrid: Editora Nacional, 1963.

Imagen 3: *Fábula del carnero de oro* 167
Imagen 4: *Alta escuela* 167
Imagen 5: *Un ángel aventurero y zascandil* 167

C) *El Solitario*

Tres dibujos de Rafael Zabaleta incluidos en el libro *El Solitario*. Barcelona: Noguer, 1976.

Imagen 6: *La máquina de la memoria* 168
Imagen 7: *El facies-facilis del bonzo Shigehito* 168
Imagen 8: *Sacripante y Teodorico Raposo* 168

D) *Toreo de salón*

Cinco fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña incluidas en el libro *Toreo de salón. Farsa con acompañamiento de clamor y murga*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen), 1963.

Imagen 9: *Puer tarraconensis* 169
Imagen 10: *Ludi plebeii* 169

Imagen 11: *Alvearius* 169
Imagen 12: *Procos* 169
Imagen 13: *De profundis* 169

E) *Izas, rabizas y colipoterras*

Ocho fotografías de Juan Colom incluidas en el libro *Izas, rabizas y colipoterras. Drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón*. Barcelona: Lumen (Palabra e Imagen). 1964.

Imagen 14: *Chamicera comiendo pipas* 170
Imagen 15: *Lumia exótica* 170
Imagen 16: *Zorra flaca* 170
Imagen 17: *Fábula* 170
Imagen 18: *Zorrezna hecha para vivir en sociedad* 170
Imagen 19: *La alegre carcavera* 170
Imagen 20: *Lagarta al sol* 170
Imagen 21: *Vulpeja enana* 170

F) *Nuevas escenas matritenses*

Ocho fotos de Enrique Palazuelo incluidas en el libro *Nuevas escenas matritenses*. Madrid: Alfaguara, 1965-1966.

Imagen 22: *Crucifijos de nácar* 171
Imagen 23: *Canto por mayos en loor de una arpía doméstica* 171
Imagen 24: *Se compra pan duro* 171
Imagen 25: *El sueño de una noche de verano* 171
Imagen 26: *Coplas en el Campillo del Mundo Nuevo* 171
Imagen 27: *Nicasio Alcoba en la calle de las Huertas* 171
Imagen 28: *Don Camilo se nos va de viaje* 171
Imagen 29: *El último bastonero* 171

A) *Gavilla de fábulas sin amor*

1

2

B) *Once cuentos de fútbol*

3

4

5

C) *El Solitario*

6

7

8

D) *Toreo de salón*

9

10

11

12

13

E) *Izas, rabizas y colipoterras*

14

15

16

17

18

19

20

21

F) *Nuevas escenas matritenses*

22

23

24

25

26

27